

हिन्दी नाटकों में यथार्थवादी जीवन-सन्दर्भों का समावेश

(सन् १८७० से १९७० ई० तक)

(इलाहाबाद विश्वविद्यालय की डी. फिल उपाधि हेतु प्रस्तुत)

शोध-प्रबन्ध

निर्देशिका

डॉ० मालती तिवारी

प्रवक्ता, हिन्दी विभाग

प्रस्तुतकर्त्री

कु० रेनू प्रधान

हिन्दी-विभाग

इलाहाबाद विश्वविद्यालय

इलाहाबाद

१९८५

प्राक्थन

प्राक्कथन

प्रस्तुत शोधप्रबन्ध 'हिन्दी नाटकों में यथार्थवादी जीवन-सन्दर्भों का समावेश' विषय पर लिखा गया है। नाटकों का सम्बन्ध भारतीय जीवन, संस्कृति तथा विचारधारा के साथ अत्यन्त महत्वपूर्ण ढंग से जुड़ा हुआ है, और जैसा कि विषय से स्पष्ट है इसके अन्तर्गत जीवन से प्रत्यक्षतः जुड़े नाटक के एक विशिष्ट दृष्टिकोण के रूप में यथार्थवाद की पहचान तथा नाटकों पर उसका प्रभाव देखने की चेष्टा की गई है, मुख्यरूप से हिन्दी नाटकों के प्रारम्भिक विकास के साथ-साथ यथार्थवाद की संगति की तलाश तथा उसके प्रभाव को देखने और पारखने की चेष्टा।

इस शोधप्रबन्ध को प्रस्तुत करने का मेरा मुख्य उद्देश्य सम्पूर्ण हिन्दी नाट्य साहित्य का युग-यथार्थ से एक अभिन्न सम्बन्ध बतलाते हुए हिन्दी नाटकों की सार्थकता, उपयोगिता तथा नाट्य विकास में सक्रिय यथार्थवाद की एक सार्थक एवं महत्वपूर्ण भूमिका प्रस्तुत करना रहा है। और यथार्थवाद का सम्बन्ध चूँकि युग-यथार्थ से होता है अतः हमने सर्वप्रथम भारतीय परिस्थितियों का विश्लेषण करते हुए अपने युग का यथार्थ चित्र प्रस्तुत किया है और तत्पश्चात् उन यथार्थ सन्दर्भों का हिन्दी नाटकों में किस प्रकार प्रतिफलन हुआ है, यह दिखाया है। साथ ही युग यथार्थ के परिवर्तन के साथ ही यथार्थवाद के आगमन से नाटकों के स्वरूप अर्थात् उसके मूलभूत अंगों विषय, भाषा तथा रंग-संयोजन पर क्या प्रभाव पड़ा, उसका भी तुलनात्मक अध्ययन प्रस्तुत किया है। इस प्रकार प्रस्तुत अध्ययन नाटकों में यथार्थवाद के प्रयोग और विकास के विभिन्न पक्षों को प्रस्तुत करने से सम्बन्धित है, जिसे अध्ययन की सुविधा की दृष्टि से हमने छः अध्यायों में विभाजित किया है।

'हिन्दी नाटकों में यथार्थवादी जीवन-सन्दर्भों का समावेश' विषय का विश्लेषण करते हुए सर्वप्रथम हमारी दृष्टि जिस ओर जाती है, वह है, यथार्थवाद का स्वरूप विश्लेषण अतः प्रथम अध्याय में हमारा मुख्य प्रतिपाद्य साहित्य में यथार्थवादी विचारपरम्परा का उद्भव और विकास का विश्लेषण रहा है। और चूँकि यथार्थवाद मूलतः पश्चिम की देन है अतः इसे हमने पाश्चात्य विद्वानों द्वारा दी गई परिभाषाओं तथा पाश्चात्य साहित्य के अध्ययन के आधार पर एक

: स :

निश्चित रूप देने का प्रयास किया है। तथा अन्त में हिन्दी साहित्य में यथार्थवाद के स्वरूप ग्रहण की एक रूपरेखा प्रस्तुत की है।

प्रबन्ध का दूसरा अध्याय 'आधुनिक भारतीय जीवन में होने वाले राजनैतिक, आर्थिक एवं सांस्कृतिक परिवर्तन' है। इसके अन्तर्गत सन् १८५० से १९७० तक के भारतीय जीवन में होने वाले समस्त सामाजिक, आर्थिक, राजनैतिक एवं सांस्कृतिक परिवर्तनों, जिन्होंने भारतीय जीवन फलतः साहित्य को प्रभावित किया, का संक्षिप्त परिचय दिया गया है।

प्रबन्ध का तीसरा अध्याय 'यथार्थवाद के परिप्रेक्ष्य में हिन्दी नाट्य साहित्य और मारतेन्दु युग' प्रबन्ध के क्रियात्मक पक्ष अर्थात् नाट्य-विवेचन से सम्बन्धित है। इसके अन्तर्गत सर्वप्रथम हिन्दी नाट्य साहित्य का संक्षिप्त परिचय देते हुए, हिन्दी नाटकों में यथार्थवाद के ग्रहण का आधार प्रस्तुत किया गया है और तत्पश्चात् हिन्दी नाट्य साहित्य के प्रारम्भिक चरण मारतेन्दुयुग की परिस्थितियों की संक्षिप्त रूपरेखा प्रस्तुत कर मारतेन्दु युगीन नाटकों का विवेचन किया गया है। और नाटकों का विवेचन करते समय विषय वस्तु अर्थात् जीवन-सन्दर्भों के साथ ही उनकी माषिक संरचना तथा रंगमंचीय उपलब्धियों पर भी एक दृष्टि डाली गयी है।

प्रबन्ध का चौथा अध्याय नाटक का जगला चरण 'द्विवेदी तथा प्रसाद युग' है। कालक्रम की दृष्टि से यह सन् १९०० से १९३० तक की कालावधि में लिखे गये नाटकों को अपने में समेटे हुए है। यथार्थवाद के युग-यथार्थ से प्रत्यक्षातः जुड़े होने के कारण यद्यपि हमारा मुख्य प्रतिपाद्य तो यहाँ मौलिक सामाजिक नाटक ही रहे हैं, किन्तु युग यथार्थ की सक्रियता को देखते हुए कतिपय ऐतिहासिक नाटकों का भी विवेचन किया गया है, जो मात्र विषय के स्पष्टीकरण के उद्देश्य से ही किया गया है।

प्रबन्ध का पाँचवा अध्याय 'प्रसादोत्तर युग' है। जिसके कि नाम से ही स्पष्ट है प्रसाद के बाद का युग। कालक्रम की दृष्टि से सन् १९३० से १९४७

: ग :

तक का काल इस युग के अन्तर्गत आता है । एक सिद्धान्त रूप में हिन्दी नाट्य साहित्य को यथार्थवाद की ओर मोड़ने का सर्वाधिक श्रेय इस काल विशेष को ही है । अतः प्रस्तुत अध्याय में पृष्ठभूमि के रूप में इस काल की साहित्यिक उपलब्धियों का परिचय देते हुए प्रसादोत्तरकालीन नाटकों का विश्लेषण प्रस्तुत किया गया है ।

प्रबन्ध का छठा एवं अन्तिम अध्याय 'स्वातन्त्र्योत्तर युग' है । इसके अन्तर्गत स्वतन्त्रता के पश्चात् से सन् १९७० तक के नाटकों का आलोचनात्मक अध्ययन प्रस्तुत किया गया है । किन्तु नाटकों का अध्ययन करते समय यहाँ युग-यथार्थ से प्रत्यक्षतः सम्बन्धित सामाजिक नाटकों के साथ ही युग यथार्थ से अप्रत्यक्ष रूप से सम्बन्धित नाटकों को भी अध्ययन के अन्तर्गत समाहित कर लिया है । जिसके पीछे हमारा मुख्य उद्देश्य यथार्थवादी जीवन सन्दर्भों के ग्रहण से नाट्य जगत में होने वाले परिवर्तनों को ही संकलित करना रहा है ।

उपसंहार में निष्कर्ष रूप में हिन्दी नाटकों में यथार्थवादी जीवन सन्दर्भों के समावेश की स्थिति तथा यथार्थवादी जीवन सन्दर्भों के समावेश से हिन्दी नाटकों के स्वरूप में आगत परिवर्तनों पर विचार करते हुए सम्पूर्ण हिन्दी नाट्य साहित्य की मौलिक नाट्योपलब्धियों का विवेचन किया गया है ।

अस्तु, विनम्रतापूर्वक यह स्वीकार करने में मुझे बड़ा हर्ष हो रहा है कि मेरा प्रयत्न पूर्ण नहीं तो कुछ हद तक सफल अवश्य हुआ है । यद्यपि अध्ययन की निजी रुचियाँ और सम्भावनाएँ होती हैं, फिर भी मेरा पूर्ण प्रयास रहा है कि मैं विषयगत सम्पूर्ण तथ्यों के महत्त्व को रेखांकित कर सकूँ । नाटकों के पात्रों और उनके जीवन सन्दर्भों के साथ जुड़कर ही इस दौत्र में कार्य किया जा सकता था, और इसी दृष्टि से मैंने इस कार्य को आगे ले जाने की चेष्टा भी की है तथा मुझे इसकी समाप्ति पर आत्मतोष भी प्राप्त हुआ है ।

शोध की समाप्ति पर मैं अपने पूज्य गुरुजनों तथा निर्देशिका डा० मालती तिवारी जी का स्मरण करना चाहूँगी, जिनके सत्परामर्श और उचित निर्देशन से मैं यह कार्य करने में सफल हो सकी । साथ ही उन संस्थानों के प्रति

: घ :

मी में अपना धन्यवाद व्यक्त करना चाहती हूँ, जहाँ से मुझे अध्ययन की अपार सुविधा मिली । अन्ततः अपने सहयोगियों मित्रों तथा पारिवारिक आत्मीयकों के प्रति भी कृतज्ञ हूँ, जिन्होंने इस शोध को प्रस्तुत करने में प्रत्यक्ष अथवा परोक्ष रूप से मुझे शक्ति और सामर्थ्य प्रदान की । इन सबके प्रति मैं कृतज्ञ हूँ ।

कु० रेनु प्रधान
(कु० रेनु प्रधान)

विषयानुक्रमिका

विषय

पृष्ठ संख्या

प्राक्कथन

अध्याय १ : साहित्य में यथार्थवादी विचारपरम्परा का उद्भव और विकास १- ३२

यथार्थवाद : एक दृष्टि

यथार्थवादी विचारधारा का उदय—

ज्ञान विज्ञान तथा आर्थिक सम्बन्धों में परिवर्तन का प्रभाव, क्लासिकल और रोमांटिक साहित्य सिद्धान्तों की प्रतिक्रिया ।

साहित्य तथा अन्य कलाओं में यथार्थवादी विचारधारा के अपनाये जाने से उत्पन्न होने वाली अन्तर्क्रान्तियाँ—

विषयगत क्रान्ति, भाषागत क्रान्ति, शिल्पगत क्रान्ति
पश्चिमी साहित्य में यथार्थवाद का उदय और विकास--

आलोचनात्मक यथार्थवाद, समाजवादी यथार्थवाद,
हिन्दी साहित्य और यथार्थवाद ।

अध्याय २ : आधुनिक भारतीय जीवन में होने वाले राजनैतिक, आर्थिक एवं सांस्कृतिक परिवर्तन (सन् १८५० से १९६० ई० तक) ३३- १०६

खण्ड १ :

राजनैतिक परिवर्तन -

राजनैतिक क्षेत्र में गुलामी की प्रतिक्रिया और भारतीय जनसमूह पर उसका प्रभाव, औपनिवेशिक-शासन के विरुद्ध संघर्ष और विरोध का जन्म ।

आर्थिक परिवर्तन -

पूँजी का अन्तर्परिवर्तन, औपनिवेशिक शोषण,
पूँजीपतिवर्ग का उदय, पूँजी का निर्यात ।

सांस्कृतिक परिवर्तन -

नयी विदेशी शिक्षा प्रणाली का प्रारम्भ, ज्ञान विज्ञान के विकास से भारतीय समाज में नयी जीवन-पद्धति का प्रारम्भ, नये किस्म के शहरी कस्बाई मध्यवर्ग का उदय ।

इन सभी के सम्मिलित प्रभाव से भारतीय जीवन-सन्दर्भों में होने वाले नये परिवर्तन —

राष्ट्रीय चेतना का विकास, एक नये राष्ट्रवाद का प्रारम्भ, विशिष्ट किस्म के जीवनमूल्यों का निर्माण ।

खण्ड २ :

राजनीतिक परिवर्तन -

गाँधी जी का उदय तथा स्वतन्त्रतासंग्राम का तीव्रतर होना ।

आर्थिक परिवर्तन -

औद्योगिक विकास तथा पूँजी का केन्द्रीकरण

सांस्कृतिक परिवर्तन -

नयी शिक्षा प्रणाली, संयुक्त परिवारों का विघटन, शहरी मध्यवर्ग

खण्ड ३ :

राजनीतिक परिवर्तन -

स्वतन्त्रता प्राप्ति एवं राजनीतिक अव्यवस्था

आर्थिक परिवर्तन -

आर्थिक संकट एवं शोषण के नये रूप

सांस्कृतिक परिवर्तन -

देश का नवनिर्माण, सामाजिक अराजकता एवं पाश्चात्य संस्कृति का अन्वधानुकरण ।

विषय

पृष्ठ संख्या

आलोच्यकाल का साहित्य तथा संस्कृति पर प्रभाव

अध्याय ३ : यथार्थवाद के परिप्रेक्ष्य में हिन्दी नाट्यसाहित्य और
भारतेन्दु युग

१०६-१६८

हिन्दी नाटक की भूमिका, नाटक और यथार्थवाद
भारतेन्दु युग (स् १८७०-१९०० ई० तक)

भूमिका

विषय प्रतिपादन

सामाजिक समस्याओं पर आधारित नाटक —

सामाजिक समस्याएँ; धर्मान्धता, सामाजिक

विसंगति और नारीजीवन, सामाजिक भ्रष्टाचार,

शिक्षा ।

राजनैतिक समस्याओं पर आधारित नाटक

राजनैतिक समस्या : राष्ट्रीयवेत्ता एवं जनजागरण

भाषा-प्रयोग

रंग-संयोजन

निष्कर्ष

अध्याय ४ : द्विवेदी प्रसाद युग (स् १९०० - १९३० ई० तक)

१८०-२१६

भूमिका

विषय प्रतिपादन

द्विवेदी युगीन सामाजिक नाटकों में अभिव्यक्त

समसामयिक यथार्थ —

धर्मान्धता, वैवाहिक असंगति और नारी जागरण,

सामाजिक अव्यवस्था एवं भ्रष्टाचार, पाश्चात्य

संस्कृति एवं नवीन शिक्षा ।

विषय

पृष्ठ संख्या

ऐतिहासिक पौराणिक नाटकों में अभिव्यक्त यथार्थदृष्टि
(प्रसादयुगीन नाटकों के सन्दर्भ में)

भाषा-प्रयोग
रंग-संयोजन
निष्कर्ष

अध्याय ५ : प्रसादोत्तर युग (स् १९३० - १९४७ ई० तक)

२१६ - ३१६

मूमिका

विषय प्रतिपादन

व्यक्ति समस्याश्रयी नाटक --

प्रमुख समस्याएँ : यौन समस्या, असन्तुलित अथवा
विषम दाम्पत्य जीवन, आर्थिक वेशम्य,
मानसिक संघर्ष

सामाजिक समस्याश्रयी नाटक --

- (क) सामाजिक समस्याएँ : आधुनिक शिक्षा, नारी
जागरण, सामाजिक कुरीतियाँ, सामाजिक
जीवन में व्याप्त अनैतिकता एवं प्रभुवाचार,
सुधारकों की स्वार्थीति अथवा पाखण्ड
(ख) आर्थिक समस्याएँ : वर्ग संघर्ष, पूँजीवादी
सभ्यता का सांस्कृतिक जीवन पर प्रभाव
(ग) राजनैतिक समस्याएँ : हिन्दू मुस्लिम संघर्ष
राजनैतिक जीवन में व्याप्त अव्यवस्था

भाषा-प्रयोग

रंग-संयोजन

निष्कर्ष

अध्याय ६ : स्वातन्त्र्योत्तर युग (स् १९४७-१९७० ई० तक)

३१६ - ४३२

मूमिका

विषय प्रतिपादन

इतिहासाश्रित सामाजिक नाटक

समसामयिक जीवन से प्रत्यक्षतः सम्बद्ध नाटक —

(क) सामाजिक समस्याओं की पृष्ठभूमि पर आधारित-
परम्परित सामाजिक नाटक :

प्रमुख समस्याएँ : देश विमान तथा शरणार्थी
समस्या, जमींदारी उन्मूलन, राष्ट्रीय एकता एवं
नवनिर्माण, सामाजिक एवं राजनैतिक जीवन में
व्याप्त प्रष्टाचार, बेकारी अथवा बेरोजगारी,
श्रम और पूँजी का संघर्ष, नारी जागरण,
विदेशी आक्रमण

(ख) सामाजिक समस्याओं के संघात से व्यक्ति के
अन्तर्मन में उत्पन्न द्वन्द्वों एवं संघर्षों से ओतप्रोत
मनोविश्लेषणात्मक नाटक

प्रमुख समस्याएँ : स्त्री-पुरुष सम्बन्धों की
तावपूर्ण स्थिति, व्यक्तित्व संघटन की समस्या

(ग) आधुनिक विसंगतियों से पूर्ण एक्सर्ड नाटक

भाषा-प्रयोग

रंग-संयोजन

निष्कर्ष

उपसंहार :

४३३ - ४४४

परिशिष्ट :

४४५ - ४६०

सहायक पुस्तक सूची

अध्याय १

साहित्य में यथार्थवादी विचार परम्परा का उद्भव और विकास

साहित्य में यथार्थवादी विचार परम्परा का उद्भव और विकास

यथार्थवाद : एक दृष्टि

साहित्य व्यक्ति की निजी एवं सामाजिक अनुभूतियों का समुच्चय है जो अपने समय की सामाजिक, सांस्कृतिक एवं आर्थिक परिस्थितियों से अनुप्रेरित होता हुआ युग-जीवन का एक सच्चा एवं जीवन्त प्रतिरूप हमारे समक्ष उपस्थित करता है और यही कारण है कि जैसे-जैसे परिस्थितियों में परिवर्तन होता है नवीन जीवन मूल्यों की स्थापना के साथ साहित्य में भी अपेक्षित परिवर्तन होते चलते हैं। विश्व साहित्य का सम्पूर्ण इतिहास इस तथ्य का स्पष्ट परिचायक है। साहित्य जगत में स्वीकृत शास्त्रीयतावाद, आदर्शवाद तथा स्वच्छन्दतावाद नामक साहित्यिक सिद्धान्त मूलतः युग-जीवन की इन परिवर्तित परिस्थितियों का ही परिणाम है जिन्होंने परिस्थित्यानुकूल साहित्य रचना सम्बन्धी कुछ नवीन मानदण्डों की स्थापना की। आदर्शवाद तथा स्वच्छन्दतावाद की इसी सिद्धान्तिक परम्परा में आगे चलकर यथार्थवाद का उदय हुआ। यथार्थवाद मूलतः पाश्चात्य की देन है किन्तु युग यथार्थ से अपना अभिन्न सम्बन्ध बनाये रखते हुए इसने सम्पूर्ण विश्व को प्रभावित किया। जहाँ तक इसके अर्थ स्वरूप एवं व्याप्ति का प्रश्न है विभिन्न विद्वानों, दार्शनिकों एवं विचारकों ने इसे अपनी-अपनी दृष्टि के अनुरूप परिभाषा में बाँटने का प्रयास किया है। यथार्थवाद को पश्चिम की देन बताते हुए एक विचारक लिखते हैं कि 'यथार्थवाद के लिये अंग्रेजी का शब्द 'रियलिज्म' है। 'रियल' ग्रीक भाषा के 'रेस' (Real) शब्द से बना है जिसका अर्थ है वस्तु। अतः रियल का अर्थ होता है वस्तु सम्बन्धी। यही कारण है कि रियलिज्म (यथार्थवाद) वस्तु के अस्तित्व सम्बन्धी विचारों के प्रति एक दृष्टिकोण है जिसके अनुसार जगत की वस्तुएं यथार्थ हैं अर्थात् जैसी दिखाई देती हैं वैसी ही हैं।^१ इस प्रकार यथार्थवाद का शाब्दिक अर्थ तो हुआ जो वस्तु जैसी हो उसे उसी रूप में ग्रहण करना किन्तु इस शाब्दिक अर्थ के अतिरिक्त यथार्थवाद एक विशिष्ट अर्थ भी रखता है जिसका प्रयोग पश्चिमी जगत में दर्शन, कला एवं साहित्य के क्षेत्र में काफी समय से होता चला आ रहा है। इस विशिष्ट अर्थ के अनुसार 'वह विशेष दृष्टिकोण जो सूक्ष्म की अपेक्षा स्थूल

१. लक्ष्मीनारायण एवं डॉ० एस० के० पाठ - 'शिक्षा के सिद्धान्त और आधार',

को, काल्पनिक की अपेक्षा वास्तविक को भविष्य की अपेक्षा वर्तमान को सुन्दर की अपेक्षा असुन्दर एवं कुरूप को तथा आदर्श की अपेक्षा यथार्थ को ग्रहण करता है यथार्थवादी दृष्टिकोण कहलाता है।^१ किन्तु आज यथार्थवाद की मान्यता एक साहित्यिक प्रवृत्ति के रूप में ही अधिक प्रचलित है जो यथार्थ जीवन के सभी रूपों की यथार्थ अभिव्यक्ति में स्पष्ट होती है। यों तो यथार्थ और यथार्थवाद सामान्यतः एक ही अर्थ के परिचायक हैं एक साहित्य में अभिव्यक्त वास्तविकता है तो दूसरा उस वास्तविकता को विशिष्ट वैचारिक अर्थ प्रदान करता है किन्तु परस्पर समानार्थी होने पर भी दोनों का अपना पृथक् अस्तित्व है त्रिमुन सिंह के शब्दों में 'यथार्थवाद यथार्थता की भूमि पर जीवन का नूतन चित्र है। यथार्थवाद हृदय की वस्तु है और यथार्थ उसका मूल स्रोत, जो अपनी विषय वस्तु जीवन की यथार्थता से ग्रहण करता है।' यद्यपि प्रारम्भ में यथार्थ का प्रयोग चित्रण की एक शैली के रूप में ही स्वीकार किया गया था किन्तु १९ वीं शताब्दी की अनेक दार्शनिक एवं वैज्ञानिक निष्पत्तियों ने एक प्रेरक सिद्धान्त अथवा संपूर्ण साहित्यिक निर्माण को अनुशासित करने वाले सौन्दर्यशास्त्रीय प्रतिमान के रूप में स्वीकार कर उसे अन्ततः एक वाद का रूप दिया। यद्यपि राबर्ट लुई स्टीवेन्सन ने यथार्थवाद को एक अभिव्यंजना शैली के रूप में ही मान्यता दी है किन्तु अधिकांश विद्वान इससे सहमत नहीं थे। इस सम्बन्ध में पाश्चात्य विद्वान कजामियाँ का निम्न कथन दृष्टव्य है : 'कला के क्षेत्र में यथार्थवाद एक शैली नहीं बल्कि एक विचारधारा है।' कजामियाँ के अतिरिक्त अन्य पाश्चात्य विद्वानों ने भी यथार्थवाद को एक विचारधारा के रूप में ही स्वीकार किया है जिसका मुख्य उद्देश्य था भाववादी मान्यताओं की अपेक्षा वस्तुगत यथार्थ को सत्य मानकर जीवन के यथार्थ अंकन पर बल देना। जो उनके द्वारा दी गई परिभाषाओं से भी सहज ही स्पष्ट है। यथार्थवाद को परिभाषित करते हुए एच० लेंकिन अपने 'कम्पैरिटिव लिटरेचर' में एक स्थान पर

१. डॉ० गणपति चन्द गुप्त - 'साहित्यिक निबन्ध', पृष्ठ ५०६

२. त्रिमुन सिंह - 'हिन्दी उपन्यास और यथार्थवाद', पृष्ठ ७

३. शिवकुमार मिश्र - 'यथार्थवाद', पृष्ठ ४

४. "Realism in art is not a method but a tendency"

- Cazamian, 'A History of English Literature.'

लिखते हैं कि 'साहित्य में यथार्थवाद एक विचारधारा है जिसका तात्पर्य है जीवन और प्रकृति का उसके समस्त रूपों के साथ पूर्ण निष्ठाभर चित्रण एवं प्रति प्रस्तुतिकरण। यह सौन्दर्य के लिये वास्तविकता के आदर्शिकरण को, अभिव्यंजना के शैलीकरण को तथा अत्युत्तम एवं अतिप्राकृतिक विषयवस्तु के व्यवहार को अस्वीकार करता है।¹ यथार्थवाद को युगजीवन से जोड़ते हुए कुछ ऐसे ही विचार शिफे ने अपने 'विश्व साहित्य कोष' में व्यक्त किये हैं। उनकी दृष्टि में 'यथार्थवाद' शब्द का प्रयोग उन साहित्यिक कृतियों के लिये किया जाता है जो वास्तविक जीवन की अनुकृति में निर्मित होती है और जो अपनी विषयवस्तु वास्तविक जीवन से ग्रहण करती है।² यथार्थवाद के इसी वैचारिक स्वरूप को स्पष्ट करते हुए यथार्थवाद के एक प्रमुख आलोचक एवं आस्थाता जार्ज लुकाच लिखते हैं कि 'सच्चे यथार्थवादी साहित्य की यह प्रमुख विशेषता है कि लेखक बिना किसी भय अथवा पदापात के ईमानदारी के साथ जो कुछ भी अपने आस-पास देखता है उसका चित्रण करे।'³ ब्रिटैनिका विश्वकोष के अनुसार 'यथार्थवादी वह है जो विचारपूर्वक सुन्दर और सुसंगत विषयों को चुनने से अस्वीकार करता है तथा कुरूप चीजों का विशेष रूप से वर्णन करता है और तथ्यों को नीरस ढंग से सामने लाता है। जो व्यक्ति को महत्व देता है, टाइम्स को नहीं तथा विशेष रूप से वह जो तथ्यों को ठीक वैसे ही प्रतिकल्पित करने का प्रयत्न करता है जैसे कि वे वास्तव में

1. " Realism in literature is an attitude which purports to depict life and to reproduce nature in all its aspects as faithfully as possible. It rejects the idealizing of reality in favour of beauty together with stylization in expression and the treatment of transcendental and supernatural subject matter."

-- H.Lavin- 'Comparitive Literature' Page 285.

2. J.T.Shippley : Dictionary of world Literature, Page 470.

3. " It is a condition singuanon of great realism that the author must honestly record without fear of favour everything he sees around him."

-- George Lukachev 'Studies in European Realism',
Page 137-138.

हैं।^१ यथार्थवाद की इन्हीं चारित्रिक विशेषताओं का उल्लेख करते हुए यथार्थवाद के एक अन्य विचारक एंगेल्स मार्गरेट हाकनस को लिखे अपने एक पत्र में लिखते हैं कि 'मेरे विचार से यथार्थवाद का आशय यह है कि लेखक विवरण और व्यौरों के सत्य प्रस्तुतीकरण के अलावा प्रतिनिधि पात्रों को प्रतिनिधि परिस्थितियों में सच्चाई के साथ चित्रित करे।'^२

इस प्रकार हम देखते हैं कि इन समस्त परिभाषाओं में एक बात जो सभी विद्वानों द्वारा स्मृत एवं केन्द्रीय विशेषता के रूप में स्वीकार की गयी है वह है जीवन और ज्ञात का सत्य एवं यथार्थ प्रस्तुतीकरण। किन्तु यहाँ जीवन के सत्य एवं यथार्थ प्रस्तुतीकरण से यथार्थवादियों का यह तात्पर्य कदापि नहीं है कि साहित्यकार एक चित्रकार की भाँति जीवन की वास्तविकताओं का झुझु एवं नग्न चित्र प्रस्तुत करे, वह साहित्य में यथातथ्यता पर बल देते हुए भी दर्पणवादी अथवा फोटोग्राफिक शैली के समर्थक नहीं थे उनका विश्वास था कि 'साहित्य के अन्दर रचनात्मक प्रक्रिया सदैव एक संयोग है तद्वत चित्रकारिता नहीं। लेखक का कार्य वस्तुओं का गिनना नहीं बल्कि चुनाव करने का हुवा होता है।'^३ अर्थात् वह अपने समक्ष जिन वस्तुओं को देखता है उनमें से कुछ को अपनी रचना के लिये चुन लेता है और फिर अपनी दृष्टि के आधार

1. "The realist is he who deliberately declines to select his subject from the beautiful or harmonious and more especially describes ugly things and brings out details of an unsavoury sort. He who deals with individuals not types and most properly he who strives to represent the facts exactly as they are."

-- Encyclopaedia Britanica - Vol.19, Page 170.

2. "Realism, to my mind, implies, besides truth of detail, the truthfull reproduction of typical characters under typical circumstances."

- Marx Engels, 'On art and literature', Page 90.

3. "In literature the creative process is always a synthesis never a duplication the writer must select he cannot enumerate." -- H. Fast, 'Literature and reality', Page 17.

पर भिन्न-भिन्न विधाओं में भिन्न रूप से उनका वर्णन करता है। यथार्थवाद के सम्बन्ध में कुछ ऐसे ही विचार व्यक्त करते हुए हिन्दी जगत के एक प्रमुख यथार्थवादी आलोचक शिवकुमार मिश्र लिखते हैं कि 'यह सही है कि सच्ची यथार्थ दृष्टि वस्तुनिष्ठ होती है किन्तु वह मात्र संकलनात्मक अथवा यथातथ्यवादी नहीं होती। यथार्थवादी रचनाकार इस अनन्त रूपात्मक जगत तथा सामाजिक जीवन के लम्बे बाँड़े प्रसार को पनी नजरों से देखता है, व्यापक सामाजिक जीवन की भूमिकाओं में प्रविष्ट होकर नाना प्रकार की घटनाओं, स्थितियों एवं चरित्रों के सम्पर्क में आता है, अनुभवों की एक मूल्यवान् सम्पत्ति का स्वामी बनता है, परन्तु अपनी कृति में वह अपनी इस सारी सम्पत्ति को सम्पूर्णतः अथवा ज्यों का त्यों प्रस्तुत नहीं करता। यथार्थवादी रचनाकार एक रचनाकार तभी है जब वह व्यापक सामाजिक जीवन से प्राप्त अनुभवों, स्थितियों तथा पात्रों के आधार पर, सत्य के प्रति - 'सत्य के सारभूत अंश के प्रति' ईमानदार रहते हुए, एक नई सृष्टि, एक नई रचना को जन्म दे।^१ साहित्य रचनागत इसी सत्य से अवगत होकर हेवर्ड फास्ट यथार्थवाद की परिभाषा देते हुए आगे लिखते हैं, 'यथार्थवाद वह साहित्यिक संयोग है जो ज्ञान तथा रचना के माध्यम से अपने वास्तविक विचारों को समुन्नत रूप में पाठकों के समक्ष उपस्थित करता है।^२ और जैसा कि उपरोक्त परिभाषाओं से स्पष्ट है कि यथार्थवादी अपने अनुभवगत वास्तविक यथार्थ को अपनी बुद्धि के अरूप उसे एक नवीन रूप देता है अतः इसमें स्वभावतः यथार्थ के साथ-साथ कल्पना का भी समावेश हो जाता है किन्तु उनकी कल्पना उनके सत्य को अमिश्रित नहीं करती बल्कि उसे अधिक सुरुचिपूर्ण ढंग से अपने पाठकों के समक्ष प्रस्तुत करती है।

यथार्थवाद की इस केन्द्रीय विशेषता के अतिरिक्त यथार्थवाद के इन मनीषियों ने जिस बात पर विशेष बल दिया है वह है सुन्दर तथा सुसंगत की अपेक्षा कुरूप विकृत अथवा असंगत का चित्रण। यद्यपि उनकी इस मान्यता के कारण पारवर्ती

१. शिवकुमार मिश्र - 'यथार्थवाद', पृष्ठ २०८

२. "Realism being that literary synthesis which through selection and creation heightens for the reader his understanding of reality,"

-- H. Fast 'Literature and reality', P.17.

विद्वानों द्वारा यथार्थवाद पर विरूपता तथा अमृता के पोषण जैसे अनेकों आरोप भी लगाये गये हैं किन्तु यहाँ यह उल्लेखनीय है कि यथार्थवाद का उद्देश्य विकृतियों का पोषण कर पाठकों की रुचि को विकृत करना कभी नहीं था। उसका उद्देश्य था पाठक को अपने युग की विकृतियों से परिचित कराकर उन्हें अपने युग जीवन के अधिकाधिक निकट लाना तथा उन विकृतियों को दूर करने का प्रयत्न करना और यही कारण है कि यथार्थवादी साहित्य में विकृतियों का चित्रण होने पर भी वहाँ सर्वत्र विरूप और कुत्सित के प्रति घृणा, आलोचना, विद्रोह अथवा आक्रोश का भाव ही व्यक्त हुआ है। इसी सन्दर्भ में एक प्रख्यात यथार्थवादी उपन्यासकार बाल्ज़क का यथार्थ-विरोधियों के प्रति यह कथन था कि 'जितनी हमसे सुन्दर चित्रों की माँग करती है किन्तु उनके नमूने इस सजाब व्यवस्था में हैं कहाँ? आपके धिनोने वस्त्र, आपकी अपरिपक्व और असफल क्रान्तियाँ आपका बातूनी पूंजीपति, आपका मृत धर्म, आपकी निकृष्ट शक्ति, बिना सिंहासन के आपकी 'बादशाह', ये सब क्या इतने काव्यात्मक हैं कि इनका चित्रण किया जाए? हम अधिक से अधिक इनका मासोल उड़ा सकते हैं?' जो युग यथार्थ के प्रति यथार्थवादियों की सम्पूर्ण दृष्टि को हमारे समक्ष उजागर करता है।

इसके अतिरिक्त यथार्थवाद को परिमापित करते हुए एक बात, जिस पर अधिकांश विद्वानों ने विचार किया है, और सामने आती है वह है यथार्थवादियों की पात्र परिकल्पना। यद्यपि इस सम्बन्ध में विद्वानों में मतभेद है कुछ विद्वान मानते हैं कि यथार्थवाद व्यक्ति को महत्व देता है तो कुछ मानते हैं कि यथार्थवाद टाइप अथवा जाति को महत्व देता है किन्तु यह यथार्थवाद के सम्बन्ध में विद्वानों द्वारा बना ली गयी कुछ गलत धारणायें अथवा उनका एकांगी दृष्टिकोण था। सत्य तो यह है कि यथार्थवाद किसी एक व्यक्ति का नहीं बल्कि सम्पूर्ण जाति का होता है जिसका मुख्य उद्देश्य है व्यक्ति का उसकी सम्पूर्णता में चित्रण। फलतः जाति का चित्रण करते हुए भी उसमें व्यक्ति का अपना निजत्व बना रहता है उसमें व्यक्तित्व किसी भी प्रकार से तिरस्कृत अथवा उपेक्षित नहीं होता। इसकी पुष्टि में शिवकुमार मिश्र यथार्थवाद के चरित्र का उद्घाटन करते हुए लिखते हैं कि 'सच्चा यथार्थवाद मनुष्य के चरित्र तथा

१. Balzac - 'A History of Realism'. Page 104. उद्धृत शिवकुमार मिश्र कृत 'यथार्थवाद' पृष्ठ २१६ पर।

क्रियाकलापों को अन्तरंग और बहिरंग दायरों में विभाजित नहीं करता, क्योंकि यह मनुष्य को विभाजित करके देखना हुआ। उसकी क्षमता मनुष्य के ऐसे चित्रण में स्पष्ट होती है जिसमें उसका अन्तर्बाह्य एक संश्लिष्ट सम्पूर्णता बनकर उद्घाटित हुआ हो।^१

इस प्रकार यह तो थी यथार्थवाद के सम्बन्ध में विद्वानों द्वारा स्वीकृत कुछ मान्यताएँ अथवा धारणाएँ। किन्तु यहाँ पर ही यह उल्लेखनीय है कि यथार्थवाद की यह समझ विद्वानों में अनायास ही नहीं आ गयी वरन् पश्चिमी साहित्य जगत में इसका अपना एक सुविस्तृत एवं सुदीर्घ इतिहास रहा है। यथार्थवाद की पूर्ण जानकारी के लिये जिसका संक्षिप्त परिचय उपरि है।

१. शिवकुमार मिश्र - 'यथार्थवाद', पृष्ठ २१८

५ - यथार्थवादी विचारधारा का उदय

क- ज्ञान-विज्ञान तथा आर्थिक सम्बन्धों में परिवर्तन का जीवन पर प्रभाव

साहित्य जगत में प्रचलित यथार्थवादी विचारधारा, जो आज साहित्य की एक महत्वपूर्ण चिन्ताधारा अथवा प्रवृत्ति के रूप में सर्वमान्य है, अपने मूल रूप में तत्कालीन परिस्थितियों में होने वाले परिवर्तनों का प्रत्यक्ष परिणाम है और यथार्थवाद बूँकि मूलतः पश्चिम की देन है अतः यथार्थवादी विचार-परम्परा के सम्यक् अवलोकन के लिए तत्कालीन जीवन में होने वाले परिवर्तनों पर एक दृष्टि डालना भी अपेक्षित है ।

जहाँ तक साहित्य जगत में यथार्थवादी विचारधारा के उदय का प्रश्न है यह माना जाता है कि यथार्थवाद प्रत्यक्षातः ज्ञान-विज्ञान तथा आर्थिक सम्बन्धों में होने वाले परिवर्तनों का प्रभाव है जिन्होंने युग जीवन को प्रभावित करने के साथ ही साहित्य को भी एक नवीन दिशा एवं वैज्ञानिक रूप दिया । यद्यपि ज्ञान-विज्ञान के क्षेत्र में होने वाली प्रगति के संकेत तो हमें १५वीं एवं १६ वीं शताब्दी से, जब कि ईसाई निवृत्तिमूलक धर्म-भावना के विरुद्ध ज्ञान-विज्ञान के क्षेत्र में नवीन अन्वेषण हुए यथा कोपरनिकस ने सूर्य को स्थिर तथा पृथ्वी को उसके चारों ओर चक्कर लगाते बताया, जान कैपलर ने नक्षत्रों के घूमने का सिद्धान्त सोज निकाला, गैलीलियो ने दूरबीन का अन्वेषण किया, हारवीज ने शरीर के भीतर रक्त संचार पर सोज की, बैकन ने वैज्ञानिक प्रणाली (वागमन प्रणाली) का आविष्कार किया, न्यूटन ने गुरुत्व एवं आकर्षण का सिद्धान्त प्रतिपादित किया ।^१ मिलने लगे थे, किन्तु सामाजिक एवं व्यावहारिक जीवन में इस वैज्ञानिक प्रगति का स्पष्ट प्रभाव १८ वीं तथा १९ वीं शताब्दी में ही दिखायी देता है ।

इन वैज्ञानिक आविष्कारों ने जहाँ एक ओर अपनी वैज्ञानिक निष्पत्तियों के आधार पर अनेक नवीन विषयों का प्रतिपादन कर हमारे ज्ञान क्षेत्र को विस्तृत किया वहीं दूसरी ओर प्रकृति के गूढ़ रहस्यों का उद्घाटन कर हमारे दर्शन को भी प्रभावित किया । चिन्तन के स्तर पर प्रचलित प्रत्ययवादी दार्शनिक मान्यता^२ वस्तुतः

१. लक्ष्मीनारायण गुप्त एवं डॉ० एस० के० पाल - 'शिक्षा के सिद्धान्त और आधार', पृष्ठ २५८ ।

एवं उसके यथार्थ का अस्तित्व मानसिक है अर्थात् ज्ञान की प्रक्रिया के मध्य वस्तुओं का स्वरूप परिवर्तित होता रहता है अथवा सम्पूर्ण विश्व को अनुभवात्मक या अनुभव रूप मानना चाहिए^१ के विपरीत यथार्थवादी विचारणा 'कि बाह्य जगत् और बाह्य पदार्थों का अस्तित्व मन से स्वतन्त्र अपनी वस्तुगत सत्ता में यथार्थ है तथा ज्ञान से ज्ञात पदार्थों में किसी प्रकार का परिवर्तन नहीं होता है, पदार्थ का जैसा स्वरूप है उसका उसी रूप में ज्ञान होता है'^२ का उदय इन वैज्ञानिक निष्पत्तियों का ही परिणाम है। जिससे दार्शनिकों एवं चिन्तकों को सर्वप्रथम यह अहसास हुआ कि विज्ञान क्षेत्र में होने वाली प्रगति के पश्चात् मानव अब प्राचीन धार्मिक इतिवृत्त एवं संकीर्ण चहारदीवारी में सीमित न रह पायेगा अतः उन्होंने प्राचीन इतिवृत्तों एवं मान्यताओं का विरोध कर ईश्वर जीव जगत् इत्यादि पर अपने नवीन विज्ञान सम्मत एवं मौक्तिक-वादी विचार प्रस्तुत किये। इनमें पश्चिम के देकार्त, बैकन, हॉब्स, लॉक, सेंट साइमन, जागस्टी कामटे, फायरबारव, हीगेल, मार्क्स तथा एंगेल्स आदि चिन्तकों का विशेष योगदान है। जिन्होंने धर्म एवं लोकोचर जीवन का विरोध कर विज्ञान अथवा मौक्तिक तत्त्वों को महत्त्व प्रदान किया। देकार्त ने अस्तित्व तथा विचार की अविभाज्य एकता का प्रतिपादन कर लोगों को उनके पारस्परिक सम्बन्धों को समझने तथा उन्हें व्याख्यायित करने की दिशा में प्रेरित किया। बैकन ने संसार की मौक्तिक सत्ता का प्रतिपादन करते हुए जगत् के संज्ञान में अनुभव की महत्ता तथा प्रयोग को ज्ञान का आधार घोषित करते हुए क्रमशः वैज्ञानिक चिन्तन एवं ज्ञान परम्परा में एक नवीन अध्याय जोड़ा। हॉब्स ने बैकन की सीमाओं को पहचान कर संसार की मौक्तिक सत्ता के बारे में लोगों की समझ और साफ की। जॉन लॉक ने मानवीय क्रिया-कलापों के गहरे अध्ययन हेतु मनुष्य के परिवेश के अध्ययन की महत्ता पर प्रकाश डाला। सेंट साइमन ने विज्ञान-सम्मत तथ्यों को अपनी पूरी स्वीकृति देते हुए १९ वीं शती के प्रारम्भ में रचनाकारों से वैज्ञानिक दृष्टिकोण की संगति में दुखी जनों के जीवन के चित्रण तथा उनके दुख निवारण की आवश्यकता प्रतिपादित की। जागस्टी कामटे ने केवल विज्ञान द्वारा सिद्ध तथ्यों को ही एक मात्र सत्य के रूप में स्वीकार करते हुए सत्यतत्त्व तथा क्रियातत्त्व के योग से जीवन के एक रचनात्मक तथा गतिशील दर्शन की

१-२. डॉ० अर्जुन मिश्र - 'दर्शन की मूलधारा' उद्धृत 'शिवकुमार मिश्र कृत 'यथार्थवाद',

पृष्ठ १।

नींव रखने का प्रयास किया । फायरबाख ने मनुष्य तथा उसके परिवेश को संसार का नियामक स्वीकार कर नैतिकता, धर्म, आध्यात्म तथा आदर्शों पर टिकी हुई पूर्ववर्ती स्मृत विचारधारा को पृष्ठभूमि में फेंकते हुए यथार्थवादी चिन्तन को सशक्त आधारभूमि प्रदान की । इसी क्रम में आगे चलकर मार्क्स तथा एंगेल्स ने वस्तु अथवा पदार्थ को प्राथमिकता देते हुए तथा चेतना को उसके गुण रूप में स्वीकार कर पूर्व प्रचलित अनेक प्रमात्मक रूढ़ियों का खण्डन करते हुए सामाजिक जीवन में एक नवीन द्वन्द्वात्मक भौतिकवादी दर्शन की प्रतिष्ठा की । और इस प्रकार इन्होंने भाववादी विचारणा के विरोध में वस्तुगत भौतिक जगत एवं भौतिक सत्ता का बोध कराकर मानव मात्र के मस्तिष्क पर अज्ञानान्धकार के प्रभावस्वरूप पड़ी हुई रूढ़ियों का नाश किया तथा आदर्शवादी नैतिक एवं धार्मिक विचारों की आलोचना कर उनसे अनुप्रापित विचारधाराओं का खण्डन करते हुए तर्क एवं प्रयोग की कसौटी पर ही किसी वस्तु को सत्य मानने का प्रस्ताव रखा ।

फलतः मानव मात्र को एक नूतन तार्किक, सन्तुलित एवं वैज्ञानिक दृष्टि प्राप्त हुई । तार्किक एवं सन्तुलित दृष्टि के कारण जीवन के प्रत्येक क्षेत्र में तर्क और बुद्धि का प्राधान्य हुआ जिससे धर्म सम्बन्धी सम्पूर्ण जड़ एवं जर्जरित मान्यतारें तथा विश्वास फंकृत हो उठे और धर्म को पुनः नवीन वैज्ञानिक दृष्टि के आलोक में व्याख्यायित किया गया । परिणामस्वरूप धर्म के नाम पर धोपे गये कठोर एवं संकीर्ण बन्धन शिथिल हुए और व्यक्ति स्वातन्त्र्य की भावना प्रबल हुई तथा मनुष्य परलोक कामना का त्याग कर लौकिक एवं मानवतावादी आदर्शों को ही प्रश्रय देने लगा । मानवतावादी आदर्शों एवं विचारों को महत्त्व मिलने के कारण मानव ही चिन्तन का मुख्य विषय अथवा केन्द्र बना और इस प्रकार मानवीय आवश्यकताओं को ही सर्वाधिक महत्त्व प्रदान किया जाने लगा ।

इन दार्शनिक निष्पत्तियों के साथ ही १९ वीं शताब्दी में कुछ महत्वपूर्ण वैज्ञानिक आविष्कार भी हुए जिन्होंने अपनी नवीन उपलब्धियों के आधार पर जीवन तथा जगत सम्बन्धी प्रचलित धारणाओं को अस्वीकार कर विश्व की स्मृत वस्तुओं एवं समस्याओं को एक नवीन वैज्ञानिक दृष्टि से देखने का प्रयास किया । इन वैज्ञानिक

आविष्कारों में डार्विन के विकासवाद का अपना एक विशिष्ट महत्व है जिसने मनुष्य को पशु की एक विकसित जाति मानकर मानव सम्बन्धी प्रचलित आदर्श कल्पनाओं का खण्डन करते हुए मनुष्य के विकास से सम्बन्धित एक नवीन दृष्टिकोण को विकसित किया तथा धर्म एवं ईश्वर की महत्ता को अस्वीकार कर मानव एवं उसके स्वतन्त्र व्यवहारों को महत्व प्रदान किया। जिसे फ्रायड के मनोविश्लेषणात्मक चिन्तन ने और अधिक सुदृढ़ रूप प्रदान किया। मनुष्य के सहज विकास को मान्यता देते हुए उसका विश्वास था कि मनुष्य की मूल प्रवृत्तियों को जब दबाया जाता है तो उसमें विकार उत्पन्न होने लगते हैं जो उसके जीवन को असन्तुलित कर देते हैं, अतः उसने मनुष्य की कामवासना कृष्ठा आदि मूलप्रवृत्तियों को सहज एवं स्वाभाविक मानकर समाज द्वारा आरोपित नियमों एवं बन्धनों को मानव विकास में बाधित मानकर मानवीय दुर्बलताओं के प्रति सहानुभूतिपूर्ण रुख अपनाया। इसका परिणाम यह हुआ कि मनुष्य के सम्बन्ध में प्रचलित आदर्शवादी कल्पनाओं का ह्रास तो हुआ ही उसे एक सहज व्यक्तित्व भी प्राप्त हुआ।

किन्तु इस वैज्ञानिक उन्नति ने एक ओर जहाँ प्रकृति के गुढ़ रहस्यों का उद्घाटन कर हमारे ज्ञान क्षेत्र को विस्तृत किया, वहीं दूसरी ओर औद्योगिक क्रान्ति को जन्म देकर हमारे आर्थिक जीवन को भी प्रभावित किया। वैज्ञानिक उन्नति के फलस्वरूप १९वीं शताब्दी में इंग्लैण्ड में औद्योगिक क्रान्ति हुई जिसने औद्योगीकरण के विकास द्वारा प्रचलित अर्थव्यवस्था के स्थान पर देश में एक नवीन अर्थ व्यवस्था को जन्म दिया। कल-कारखानों की उन्नति से उत्पादित वस्तुओं के विकास के समानान्तर ही वाणिज्य का विकास हुआ जिससे प्रचलित सामन्तवादी अर्थव्यवस्था को एक मारी घक्का लगा और शीघ्र ही औद्योगिक क्रान्ति की यह लहर अपनी उपलब्धियों के कारण सम्पूर्ण योरोप एवं विश्व के अन्यान्य देशों में फैल गई। किन्तु एक ओर जहाँ वाणिज्य के विकास से व्यवसायी वर्ग शक्तिशाली हुआ और देश भर में सामन्तों के निरंकुश शासन के स्थान पर पुँजीपतियों की एक केन्द्रीय सत्ता स्थापित हुई वहीं दूसरी ओर कल-कारखानों की उन्नति से देश की अधिकांश जनता अपने पैतृक व्यवसायों तथा गावों के निष्कपट एवं मुक्त वातावरण को छोड़कर शहरों की गन्दी, दूषित एवं तंग बस्तियों में आकर बसने लगे जहाँ उत्पन्न असंतियों ने उनके जीवन को अत्यन्त संघर्षमय एवं निराशापूर्ण बना दिया।

इसके साथ ही सामन्तवाद की प्रतिक्रिया स्वरूप उत्पन्न यह पूँजीवादी व्यवस्था भी अधिक समय तक अपने आदर्शों पर स्थित न रह सकी। प्रारम्भ में तो पूँजीवाद ने अपनी आदर्श भावनाओं, स्वतन्त्रता, समानता एवं बन्धुत्व सदृश उच्च आदर्शों के कारण जनता में आशा का संचार कर अपने को एक आदर्श समान व्यवस्था के रूप में गौरवान्वित किया किन्तु कुछ ही काल उपरान्त उन्नति के शिखर पर पहुँचकर उस समान व्यवस्था से उत्पन्न असंतियाँ जटिलताएँ एवं विषमताएँ समाज की सतह पर उतराने लगीं जिसने मानव को सामन्ती व्यवस्था के शोषण से मुक्त करने की अपेक्षा देश में ही व्याप्त एक नवीन जटिल शोषण बक्र में उलझा दिया। जिसका सविस्तार वर्णन एंगेल्स ने अपने निम्नलिखित कथन में किया है -- 'परन्तु यह नई व्यवस्था पुरानी अवस्थाओं की अपेक्षा अधिक विवेकपूर्ण होते हुए भी, सर्वथा विवेकपूर्ण न निकली। जिस राज्य को विवेक के आधार पर कायम किया गया था, वह बिल्कुल ढह गया। पहले सामन्ती बुराइयाँ दिनदहाड़े नंगा नाच करती थी, अब वे दूर तो नहीं हुई, लेकिन कम से कम पृष्ठभूमि में ज़रूर चली गईं। उनकी जाह पूँजीवादी बुराइयों, जो अभी तक चुपके-चुपके होती रहती थी, दिन दुनी रात चौगुनी बढ़ने लगी। व्यापार अधिकाधिक घोसा और फारेब बनता गया। बन्धुत्व का क्रान्तिकारी आदर्श होड़ के छल-कपट और ईर्ष्या द्वेष के रूप में फलीभूत हुआ। जोर जुल्म जबरदस्ती की जाह प्रगटाचार ने ले ली, सड़ग की जगह स्वर्ण समाज का उचोल्क बन गया। पहली रात बिताने का अधिकार सामन्ती प्रभुओं के हाथ से निकल कर पूँजीवादी कारखानेदारों के हाथ में आ गया। वेश्यावृत्ति अश्रुतपूर्ण रूप से बढ़ गई। विवाह वेश्यावृत्ति को ढक रखने का कानून द्वारा स्वीकृत आवरण बना रहा और साथ ही साथ व्यभिचार भी घड़ल्ले से चलता रहा।' इस प्रकार पूँजीवाद के प्रसार से देश में वर्ग-संघर्ष की एक नवीन समस्या उत्पन्न हुई जिसने अपने-अपने स्वार्थ हितों के कारण वर्ग वैषम्य की साई को और अधिक चौड़ा कर मानव जीवन को अन्तरत्न तक प्रभावित किया। इसका परिणाम यह हुआ कि समाज के पददलित छोटे से छोटे व्यक्ति में भी आत्म-सम्मान की भावना एवं स्वाधिकारों के प्रति चेतना जागृत हुई। जिसने पूँजीपतियों के वर्गीहित की अपेक्षा समाजवाद का नारा देते हुए एक नए शोषण विहीन समाज

की स्थापना का प्रयत्न किया। सन् १८४८ में फ्रांस में होने वाली क्रान्ति देश में इस समाजवाद की स्थापना का ही एक प्रयास था यद्यपि यह क्रान्ति असफल हुई और मजदूर वर्ग का भी दमन हुआ किन्तु नए समाज का जो स्वप्न उनके नेत्रों में बस गया था, वह न मिट सका जिस कालान्तर में सन् १९१७ में होने वाली रूस की महान् क्रान्ति में मजदूर वर्ग ने अपने क्रान्तिकारी संगठन और संघर्ष के द्वारा प्राप्त किया और पहली बार मानवीय शोषण के सारे औजारों को दफन करते हुए मजदूरों के एक समाजवादी राज्य का जन्म हुआ जिसने विश्वभर के शोषित जनसामान्य के मन में मविध्य के प्रति एक नवीन आस्था का संवार कर समूची दुनिया में पूँजीवाद की चूल को हिला दिया।

इस प्रकार ज्ञान, विज्ञान तथा आर्थिक सम्बन्धों में परिवर्तन के प्रभाव से हमारा ज्ञान क्षेत्र तो विस्तृत हुआ ही, तर्क एवं बुद्धि के आलोक में सामाजिक जीवन में अनेक नवीन तर्कसम्मत मान्यताएँ स्थापित हुईं जिन्होंने धर्म एवं ईश्वर की महत्ता तथा अंध श्रद्धामयि के स्थान पर मानव एवं उसके स्वतन्त्र व्यवहारों को मान्यता प्रदान कर जीवन तथा जगत के अन्य अनेक पहलुओं के साथ साहित्य तथा कला रचना को भी प्रभावित किया। फलतः साहित्य जगत में भी प्रचलित आदर्शवादी मान्यताओं के विपरीत मनुष्य के सहज एवं स्वाभाविक विकास तथा सामान्य जन-जीवन के गहिरे एवं निकृष्ट पक्षों को स्थान मिला और साहित्य दिन-प्रतिदिन महान् की अपेक्षा सामान्य, सूक्ष्म की अपेक्षा स्थूल मूल की जगह वर्तमान तथा आदर्श की जगह यथार्थ की ओर बढ़ता गया। जिसने जागे चलकर प्रचलित भाववादी एवं प्रत्ययवादी विचारणा द्वारा अनुप्रेरित स्वच्छन्दतावादी चेतना की लोकप्रियता को कम कर एक नवीन वैज्ञानिक दृष्टि के रूप में यथार्थवाद को जन्म दिया जो सन् १८४० के बाद फोटोग्राफी, पत्रकारिता तथा मार्क्सवादी चिन्तन की आधारभूत विशिष्टताओं से अनुप्राणित हो साहित्य तथा कला रचना की एक प्रधान प्रेरक दृष्टि तथा कला निर्माण का नेतृत्व करने वाले एक आन्दोलन के रूप में प्रतिष्ठित हुई।

(स) क्लासिकल और रोमैन्टिक साहित्य सिद्धान्तों की प्रतिक्रिया—

सामान्यतः साहित्य में यथार्थ की सच्चा प्रारम्भ से लेकर आज तक किसी न किसी रूप में सदैव रही है। "प्राचीन काल में कामेडी के अन्तर्गत चित्रित जीवन की निम्न भूमिकाओं से सम्बन्धित पात्रों के चरित्रों, स्थानीय रंगत लाने के हेतु उचनाकारों द्वारा अपनाए गए विविध माध्यमों एवं सामान्य अनुभवों पर आधारित जीवन की बारीकियों को उतारने वाले जीवन के बहुमुखी चित्रों में यथार्थ के प्रति इसी सामान्य रुकान से परिचित हुआ जा सकता है।" किन्तु आज साहित्य जगत में यथार्थवाद शब्द का प्रयोग जिस विशिष्ट आन्दोलन, रचना-पद्धति अथवा विचारधारा के रूप में प्रचलित है वह उस सामान्य अर्थ से भिन्न पाश्चात्य से आयातित साहित्य की एक नवविकसित विचारधारा है जिसका जन्म १६ वीं शताब्दी उच्चारद्ध में योरोपीय साहित्य में रोमैन्टिसिज्म की प्रतिक्रियास्वरूप हुआ। रोमैन्टिसिज्म अपने मूल-रूप में फ्रान्स की सन् १७८६ की प्रथम गौरवपूर्ण राज्यक्रान्ति के स्वातन्त्र्य उद्घोष से प्रेरित साहित्य की वह प्रवृत्ति विशेष है जिसे परम्परित शास्त्रीयतावादी सिद्धान्तों की प्रतिक्रिया में व्यक्ति-स्वातन्त्र्य, कल्पनाप्रियता, आत्मानुभूति, आवेगधारा, प्रकृति-प्रेम, सौन्दर्यप्रियता, रहस्यमयता, साहसिकता, रोमांचकता, आदि तत्वों को महत्त्व देते हुए अभिव्यक्तिकरण का एक नवीन मानदण्ड स्थापित किया। किन्तु कालान्तर में जब जीवन के बढ़ते हुए संघर्षमय जीवन को रूपायित करने में साहित्यकारों को अपने यह प्रचलित सिद्धान्त निरर्थक प्रतीत हुए तो साहित्य जगत में उनके प्रति भी प्रति-क्रियात्मक रूप अपनाया गया और कल्पना जगत की स्वप्निल रंगीनियों में रहने वाला साहित्यकार काल्पनिक चित्रण को छोड़कर जीवन की यथार्थ कठोर भूमि पर उतर आया।

किन्तु यहाँ एक बात स्मरणीय है कि इस विचारधारा ने एक ओर जहाँ रोमैन्टिक साहित्य सिद्धान्त की अतीन्द्रिय कल्पनाशीलता, रहस्यमयता, मायुक्ता एवं अतिशय वैयक्तिकता के स्थान पर यथातथ्य चित्रण, स्पष्टवादिता, तार्किकता एवं बौद्धिकता तथा जीवन की सूक्ष्म बटिलताओं एवं उसकी विविध समस्याओं के वस्तुपरक चित्रण पर जोर दिया वहीं दूसरी ओर क्लैसिकल साहित्य की नियमबद्धता,

हृदिवादिता, कलात्मक चमत्कार, आदर्श के प्रति प्रेम चरित्र-चित्रण की प्रधानता, भावों एवं विचारों की सुस्पष्ट अभिव्यक्ति तथा भाषागत दुरुहता एवं कृत्रिमता आदि की निरर्थकता को समझकर वास्तविकता, यथार्थता, स्वाभाविकता एवं सरलता आदि पर विशेष ध्यान दिया। यथार्थवाद की इसी चारित्रिक विशेषता का उद्घाटन करते हुए शिप्ली द्वारा संपादित विश्व साहित्य कोश में कहा गया है कि 'साहित्यिक समालोचना में यथार्थवाद शब्द का प्रयोग आदर्शवाद और स्वच्छन्दतावाद के विरोध में उन साहित्यिक कृतियों के लिये किया जाता है जो वास्तविक जीवन की अनुकृति में निर्मित होती हैं और जो अपनी विषय-वस्तु वास्तविक जीवन से ग्रहण करती हैं।^१ अतः स्पष्ट है कि यथार्थवाद साहित्य जगत में प्रचलित क्लासिकल और रोमान्टिक साहित्य सिद्धान्तों के विपरीत उत्पन्न एक नवीन दृष्टिकोण है जिसने जीवन की वास्तविकता में विश्वास करते हुए जीवन की सूक्ष्म जटिलताओं एवं उसकी विविध समस्याओं के यथार्थोद्घाटन द्वारा पीड़ित मानवता के विकास का बीड़ा उठाया।

यों तो रोमान्टिक साहित्य भी अपने मूल रूप में मानवीय भावना से ओत-प्रोत जनसामान्य का साहित्य था जो अपने को संसार से रंजित भी विलग न मानकर स्वयं को उसी में एकीकृत कर देना चाहता था। बायरन, शेली, कीट्स, बर्ड्सवर्थ तथा कालरिब का साहित्य इसका प्रत्यक्ष प्रमाण है जहाँ उन्होंने नागरिक स्वाधीनता का आह्वान करते हुए मानव समाज के समस्त विकास की अक्षय सम्भावनाएं उद्घाटित की। किन्तु धीरे-धीरे रोमान्टिक भावना के अतिशय प्रयोग एवं महत्त्व के कारण इसके स्वरूप में अन्तर आया और साहित्यकारों ने भी परिस्थितियों तथा आवश्यकताओं की उपेक्षा कर कल्पना एवं अनुभूति के माध्यम से ऐसे लोक का चित्रण प्रारम्भ कर दिया जो जनसामान्य की बुद्धि से परे था। फलतः साहित्य दिन प्रतिदिन समाज से दूर होने लगा और साहित्यकार भी सांसारिक समस्याओं के मय से अक्रान्त हो प्रचलित सामाजिक एवं साहित्यिक मान्यताओं की उपेक्षा कर काल्पनिक संसार में ही विचरण कर आनन्द प्राप्ति का प्रयत्न करने लगे। यद्यपि बर्ड्सवर्थ, कीट्स आदि ने अपनी रचनाओं में जीवन के यथार्थ चित्र प्रस्तुत किये हैं किन्तु प्रकृति के मोक्ष वातावरण तथा कल्पना-पूर्ण तत्वों की प्रधानता एवं जीवन के यथार्थ रूप की उपेक्षा उसके सम्भाव्य रूप को महत्त्व देने के कारण उनका साहित्य धीरे-धीरे युग जीवन एवं युग सत्य से ही विमुख

^१ Shiply - 'Dictionary of world literature,' Page 470.

होता चला गया और अपनी स्कांगिता के कारण अल्पकाल में ही साहित्य की यह विचारधारा साहित्यजगत में अपना महत्व खी बैठी, जिसका स्थान लिया साहित्य की एक नूतन विचारधारा ने जो जीवन को उसके यथार्थ रूप में प्रस्तुत करने की हिमायती होने के कारण 'यथार्थवाद' के नाम से अभिहित की गई ।

और इस प्रकार साहित्य जगत में क्लासिकल तथा रोमान्टिक दोनों साहित्य सिद्धान्तों को पृष्ठभूमि की वस्तु बनाते हुए यथार्थवादी विचारणा जो १९ वीं शताब्दी के पूर्व तक अन्यान्य विचारधाराओं के समानान्तर जीवन तथा कला सम्बन्धी आयामों में अभिव्यक्ति पा रही थी अब साहित्य एवं कला रचना की एक प्रधान प्रेरक शक्ति बनकर सामने आयी । साहित्य जगत में क्लासिसिज्म तथा रोमान्टिसिज्म की प्रतिक्रिया में यथार्थवाद नामक इस नवीन विचार-परम्परा के उदय का बड़ा ही सजीव चित्रण शिवकुमार मिश्र ने अलेक्जेंडर हर्बन के इन शब्दों में किया है -- 'ठीक उस समय जबकि क्लासिसिज्म और रोमान्टिसिज्म के बीच संघर्ष चल रहा था, जब एक दुनिया को पुरातन के चोले में ढालने पर तुल था और दूसरा शौर्यत्व के, तब एक अन्य शक्तिशाली चीज उभर रही थी, और बल प्राप्त कर रही थी । यह ऐसी चीज थी जिसका इन दोनों के बीच उदय हुआ और दोनों ही, बावजूद उसकी तमाम गौरव गरिमा के, उससे बैखबर रहे । एक पौत्र क्लासिसिस्टों के कंधों पर^{२१} और दूसरा रोमान्टिसिस्टों के, वह उन दोनों से कहीं अधिक ऊँची थी, मानो समस्त शक्ति उसी के हाथ में हो । पहले उसने एक का जायजा लिया, फिर दूसरे का, और उसने दोनों को ठुकरा दिया । कारण, कि यह नई चीज हमारी जाब की दुनिया के आन्तरिक जीवन का उसके मानस का मूर्त रूप थी । ... क्लासिसिज्म और रोमान्टिसिज्म, दोनों में से किसी को भी, इस तीसरी शक्ति के अस्तित्व का, लम्बे वरसे तक मान नहीं हुआ । शुरु में कभी इसने तो कभी उसने, प्रमवश उसे अपना सहायक समझा । किन्तु अन्त में क्लासिसिज्म और रोमान्टिसिज्म दोनों के यह स्वीकार करना पड़ा कि उन दोनों के बीच कोई तीसरी चीज वा सड़ी हुई है । एक ऐसी चीज, जो उन दोनों में से, किसी को सह देने को तैयार नहीं है । ...^२

जिससे यह स्पष्ट होता है कि यथार्थवाद प्रचलित मानदण्डों की प्रतिक्रिया स्वरूप उत्पन्न एक नूतन विचारधारा है जिसने दोनों के सामंजस्य से साहित्य में एक स्वस्थ विचार परम्परा को जन्म दिया ।

१. शिवकुमार मिश्र - 'यथार्थवाद', पृष्ठ २६

२. हर्बन : 'दर्शन साहित्य और बालोका' अनुवादक नरोत्तम नारा, पृष्ठ १००

साहित्य तथा अन्य कलाओं में यथार्थवादी विचारधारा के अपनाये जाने से उत्पन्न होने वाली अन्तर्क्रान्तियाँ :

युग जीवन के क्रमशः जटिल रूप धारण करने पर ज्ञान विज्ञान के प्रभाव-स्वरूप साहित्य तथा कला-जगत में प्रमाण सिद्ध एवं यथातथ्य चित्रण में विश्वास रखते हुए यथार्थवाद नाम से जिस नवीन साहित्यिक दृष्टिकोण, विचारधारा अथवा कलान्दोलन का जन्म हुआ, अपने मूल रूप में वस्तु की भौतिक सत्ता को स्वीकार करते हुए उसने परम्परित मूल्यों के स्थान पर जिन नवीन मूल्यों की स्थापना की उससे सामाजिक जीवन में तो एक क्रान्तिकारी परिवर्तन आया ही, समाज की इन परिवर्तित परिस्थितियों में युग की बदलती माँग को देखते हुए साहित्यकारों ने भी यह अनुभव किया कि आधुनिक समाज का चित्रण १७ वीं तथा १८ वीं शताब्दी की प्रचलित साहित्यिक शैली द्वारा होना असम्भव है। फलतः साहित्य तथा कला के दौत्र में भी सर्वत्र एक क्रान्ति सी मच गयी जिसके स्पष्ट स्रोत तत्कालीन साहित्य रचना के साथ चित्रकला, मूर्तिकला तथा रंगमंचीय कला के अन्तर्गत विषय, भाषा तथा शिल्प आदि विभिन्न आयामों में सहज ही देखे जा सकते हैं।

विषयगत क्रान्ति—

साहित्य तथा कला जगत में यथार्थवादियों का परम्परा से सबसे बड़ा विरोध विषय के स्तर पर दिखायी देता है। यथार्थवाद के ग्रहण के पूर्व जहाँ साहित्य तथा सम्पूर्ण कला-जगत में मुख्य प्रतिपाद्य के रूप में राजा महाराजाओं तथा उच्च वर्ग के आदर्श चरित्रों, आदर्श कल्पनावर्तों तथा असामान्य घटनाओं के चित्रण का प्राधान्य था वहीं यथार्थवादी साहित्यकारों ने बुर्जुआ समाज-व्यवस्था की असंगतियों से उत्पन्न मोहमग की स्थिति में स्वच्छन्दतावादियों के परम्परित, असामान्य, कृत्रिम एवं आदर्श चित्रण की निरर्थकता से परिचित होकर युग जीवन के विभीषिकामय एवं नैराश्यपूर्ण जीवन की ओर दृष्टिपात कर समाज के उपेक्षित, शोषित तथा असहाय व्यक्तियों तथा उनके दैनिक जीवन में घटित होने वाली साधारण घटनाओं एवं क्रियाओं को अपनी प्रतिपाद्य के रूप में स्वीकार कर मानवता के उत्थार का

प्रयत्न किया^१। इस सम्बन्ध में उनका विश्वास भी था कि 'कला की चरितार्थता तभी है जब वह स्मृति मानवता के मंगल का विधान करने वाली हो। जिस कला में मनुष्यता की आशाएँ, आकांक्षाएँ मूर्त न हो, जिसमें जनसामान्य के सुख-दुख प्रतिबिम्बित न हों, जो सुविधामोगी उच्चवर्गों के मानसिक विलास का, सस्ते मन बहलाव का साधन हो, ऐसी कला में और एक देश में कोई अन्तर नहीं'।^२ इस प्रकार यथार्थवादी साहित्य में जनसामान्य के प्रति विशेष लगाव तो रहा ही है, जहाँ कहीं उच्च वर्ग का चित्रण किया गया है वहाँ भी उन्होंने उनकी बुराइयों का उद्घाटन कर उनके प्रति घृणा का भाव उत्पन्न करने का ही प्रयास किया है जिसके लिये उन्होंने सर्वत्र सत्यता, निष्पक्षता, स्पष्टता तथा निर्भीकता का सहारा लिया और यही कारण है कि युगीन समस्याओं से प्रेरित होते हुए भी स्वच्छन्दतावादियों ने जहाँ किमीषिकामय जीवन से मुक्ति पाने के लिए एक आदर्श लोक की सृष्टि की है वहीं यथार्थवादी कलाकार यथार्थ में गहरा पैठकर वहाँ प्राप्त अनुभूतियों को साहित्य तथा कला रचना के माध्यम से व्यक्त करता है, जिससे उनके कृतित्व को जीवन के अत्यन्त निकट ला दिया। साहित्य रचना में गीकी, बेखव, तोल्सतोय, इब्सेन, शॉ इत्यादि साहित्यकारों का साहित्य तो इसका जीवन्त प्रमाण है ही, चित्रकला तथा मूर्तिकला में भी कलाकार की सौन्दर्य चेतना ऐसी व्यापक चेतना में तिरोहित हो गयी है जहाँ उसे राजदरबारों तथा समस्त आभूषणों से सुसज्जित नायिका की अपेक्षा बिथड़ों में लिपटी, जर्जरित, कंकाल मात्र, दर-दर की ठोकरों और अपमानों की चोट से मर्महत किसी भिक्षुणी, टूटे फूटे घर, अर्द्धग्न बच्चे, घर ग्रहस्थी की छोटी-मोटी व्यवस्थाएँ और बच्चों की जिम्मेवारियों से परेशान, सेत खलिहानों में कठिन श्रम करते और सूनी पगडंडियों पर पानी भरकर लाते हुए नर-नारियों के चित्रण में ही उन्हें अधिक आकर्षण दीख पड़ता है। और जहाँ तक

१. Realism has rendered art and humanity a great service in the deliberate extension of the subject matter of art to include the humble, the despised and the rejected to allow the representation of all phases of modern industrial and agricultural life and to describe the manners and customs of all levels of human society." - Millett and Bentley, 'The Art of the Drama'.

२. तोल्सतोय, 'कला क्या है', पृष्ठ

Page 152.

३. श्वेती रानी गुट्टे - 'कलादर्शन', पृष्ठ ४७९

यथार्थवादी साहित्य तथा कला जगत में आगत चरित्रों का सम्बन्ध है यथार्थवादियों ने अपने समस्त चरित्र विषयवस्तु के अनुरूप युग जीवन से तो ग्रहण किये ही हैं जो प्रायः मध्य अथवा निम्न वर्ग के हैं किन्तु उनकी दृष्टि में मनुष्य न तो पूर्णतः मला होता है और न बुरा वरन् उसमें सद् असद् वृत्तियों का समन्वित रूप होता है अतः उन्होंने अपने पात्रों को उनकी समस्त अच्छाइयों-बुराइयों के साथ एक पूर्ण मानव के रूप में चित्रित किया है वह न तो आदर्शों के पुतले हैं और न ही दुर्गुणों के एकमात्र आगार । वरन् उन्होंने उन्हें युगीन समस्याओं से संघर्षरत साधारण मनुष्य के रूप में चित्रित किया है जो परिस्थितियों के संघात से अपने चरित्र का निर्माण करते हैं । अतः इनमें हमें सुख-दुःख की छाया स्पष्ट दिखाई देती है ।

भाषागत क्रान्ति—

साहित्य तथा कलाजगत में यथार्थवादियों का परम्परा से दूसरा महत्वपूर्ण विरोध भाषा के स्तर पर दिखाई देता है । यथार्थवादियों के लिये भाषा परम्परा-वादियों की भाँति कलात्मकता की परिचायक न होकर जनसामान्य तन्त्र अपने भावों को पहुँचाने का एक माध्यम थी अतः उन्होंने भाषा की बोधगम्यता स्वाभाविकता तथा सरलता पर विशेष ध्यान दिया । भाषा के सम्बन्ध में यथार्थवादियों का विश्वास था कि आज के जटिल होते हुए मानवीय सम्बन्धों के विश्लेषण के लिये प्रचलित पद्य का प्रयोग सर्वथा उपयुक्त नहीं है अतः उन्होंने परम्परा से चली आती हुई पद्यमय भाषा के स्थान पर गद्य भाषा को भावामिव्यक्ति का सर्वोत्कृष्ट माध्यम तो स्वीकार किया ही, साहित्य को जन-जीवन के अधिकाधिक निकट लाने तथा उसे बोधगम्य बनाने के उद्देश्य से भाषा के रुढ़िबद्ध आलंकारिक, भावुकतापूर्ण तथा दुरूह संवादों तथा कथोपकथनों की अपेक्षा दैनिक जीवन में प्रयोग की जाने वाली व्यावहारिक भाषा का समर्थन किया और जहाँ-कहाँ आवश्यक सम्पत्ति है वहाँ भावों की सशक्त अभिव्यक्ति के लिये पात्रों की क्रियाओं तथा मंतिमात्रों का भी उपयोग किया है जिससे उनकी भाषा अत्यधिक स्वाभाविक एवं सजीव प्रतीत होती है । चित्रकला में वर्तुल रेखाओं की अपेक्षा सीधी रेखाओं का प्रयोग भी यथार्थवादी विचारधारा का ही प्रभाव है ।

शिल्पगत क्रान्ति :

विषय तथा भाषा की भाँति यथार्थवादी शिल्प के प्रयोग में भी पूर्व

प्रचलित शैलियों की अपेक्षा नवीनता के समर्थक रहे हैं। वैज्ञानिक बुद्धिवाद से प्रेरित होने के कारण यथार्थवादियों का साहित्य जगत में सर्वप्रमुख आग्रह जो दिखायी देता है वह है स्वच्छन्दतावादियों की भावुकतापूर्ण शैली की अपेक्षा वाद-विवाद अथवा बौद्धिक चिन्तन का प्रादुर्भाव जिसके समर्थन में उन्होंने भावुकतापूर्ण एवं अतिरंजित क्रियाओं, संवादों अथवा कथोपकथनों के स्थान पर साधारण वातालाप का प्रयोग प्रारम्भ किया। इस सम्बन्ध में उनका विश्वास था कि 'जब आकर्षण न साली बन्दूक झोड़ने में, न गिरकर मरने का स्वागत मरने में, न उन मूर्खताओं में जिन्हें हम क्रियाओं की संज्ञा देते हैं, अपितु उन पात्रों के व्यक्तित्व के प्रगटीकरण में है, जो नाटक की कला एवं अभिनेताओं के अभिनय द्वारा रंगमंच पर सजीव जान पड़ते हैं।' इसके साथ ही सामाजिक यथार्थ के उद्घाटन के लिए इन्होंने अपने निजी माध्यमों एवं दृष्टिकोणों का उपयोग कर शैलीगत स्वतन्त्रता भी क बरती। कहीं व्यंग्य, कहीं आक्रोश, कहीं आलोचना, कहीं प्रत्यक्ष चित्रण, कहीं एकदम शान्त स्थिर नई-नई दिशाओं में अपनी शैली को संवाहित कर इन्होंने साहित्य जगत में उल्लेखनीय उपलब्धियां भी की हैं। साहित्य जगत में मनोविज्ञान की प्रतिष्ठा भी यथार्थवाद की अपनी एक महत्वपूर्ण उपलब्धि है जिसने व्यक्ति को उसके समूचे अन्तर्ब्रह्म के साथ उद्घाटित किया। समग्रतः यथार्थवादी शिल्प अथवा शैली के विषय में यदि संक्षिप्त विवेक करना चाहें तो डॉ० श्याम वर्मा के शब्दों में यह कह सकते हैं कि 'यथार्थवाद एक ऐसी शैली की माँग करता है जो समाज को अपने यथातथ्य रूप में चित्रित कर सके उसमें लेखक को अपनी भावनाओं, राग-विरागों और रुचि-विरुचि का रंग मिलाकर विकृत करने का अधिकार नहीं है। लेखक अपनी कल्पना की वहीँ तक सहायता ले सकता है जहाँ तक तथ्यों के संयोजन का रूप देने की जरूरत पड़ती है, उससे आगे नहीं'।^३

अतः स्पष्ट है कि यथार्थवादी सिद्धान्त के स्वीकरण से सम्पूर्ण साहित्य तथा कलाजगत में एक बामूल परिवर्तन आया जिसने युग जीवन से अपना अभिन्न सम्बन्ध बनाये रखते हुए साहित्य तथा कलाओं को रचना सम्बन्धी एक नवीन दिशा दी जो अपनी महत्त्व उपलब्धियों के कारण आज तक सम्पूर्ण साहित्य तथा कलारचना के एक मानदण्ड के रूप में स्वीकार किया जा रहा है।

 १. जार्ज अर्नेस्ट शॉ - 'एक्विट डीसेंस ऑफ इन्डियानिज्म' उद्धृत
 १. कमलिनी मेहता - 'नाटक और यथार्थवाद', पृष्ठ ८५ से।

२. डॉ० श्याम वर्मा - 'आधुनिक हिन्दी गद्य शैली का विकास', पृष्ठ २०५

पश्चिमी साहित्य में यथार्थवाद का उदय और विकास

यथार्थवाद अपने मूल रूप में पश्चिम की देन है किन्तु जहाँ तक साहित्य जगत में इसके उद्भव का प्रश्न है साहित्य में यथार्थ की अद्भुत सत्ता को स्वीकार करते हुए भी साहित्य रचना के एक सुसंगत दृष्टिकोण एवं कलान्दोलन के रूप में यथार्थवाद के उद्भव का आदि त्रय उन्नीसवीं शताब्दी उत्तरार्द्ध और वह भी १८४८ के बाद, के उन रचनाकारों को है जिन्होंने पूँजीवाद की असंगतियों के उद्घाटन तथा जीवन-सत्तों की खोज और उनके चित्रण के सिलसिले में बुजुर्ग समाज के प्रति तीव्र आलोचना का रुख ग्रहण किया ।

इसके पुरस्कर्तियों में फ्रांस के प्रसिद्ध उपन्यासकार बाल्ज़क का नाम अग्रगण्य है जिसने सत्य के प्रति निर्भय निष्ठा रखते हुए, बावजूद अपने निजी विचारों के सामन्ती द्वास तथा परिवर्तित परिस्थितियों में पूँजीवादी सभ्यता की असलियत एवं उसके दावों के सोखलेपन से परिचित होकर युग-सत्य, पूँजीवाद, सामन्त तथा किसान वर्गों के बीच चलने वाले संघर्ष को व्यापक चित्रपट पर बड़ी सजीवता के साथ चित्रित किया है । बाल्ज़क कृत 'पेरीगोरियत', 'कॉमेडी ह्यूमैन' तथा 'लास्ट इल्यूज़न' यथार्थवाद को उसकी चिरस्मरणीय देन है और जैस-जैस पूँजीवादी सभ्यता की असंगतियाँ अथवा अन्तर्विरोध बटिल रूप धारण करते गये उनके प्रति अपने विद्रोह-हात्मक विचारों को व्यक्त करते हुए रचनाकारों की एक समूची पंक्ति, जिनमें तोलस्तोय, मोपांसा, टामसमन, रोमारोला, तुनिब गोनकोर्ट बन्धु, स्टेंडल, थॉरे, डिकेन्स, गोगल, इव्सन, बेल्स, दास्तोवस्की, टामसहाडी प्रमुख हैं, सामने आयी और सभी ने अपने परिवेश के प्रति तीखी प्रतिक्रिया व्यक्त की । किसी ने तत्कालीन समाज पर भार दम्भ और कपट की बखली को हटाने के लिये समाज के तथाकथित ढोंगियों की सिल्ली उड़ाई, तो किसी ने जीवन में पड़ी हुई गाँठों को तोलकर जीवन के वास्तविक स्वरूप का दर्शन कराया और किसी ने समाज की तथाकथित मान्यताओं पर व्यंग्य प्रहार कर समाज में व्याप्त रूढ़ियों के उच्चेदन का प्रयास किया । यद्यपि इनसे पूर्व १८ वीं शताब्दी में रिचर्डसन, डेफो, स्मॉलेट, फील्डिंग, स्विफ्ट, स्टील, दिदरो, गेटे, लेसिंग, लारेंस स्टर्न इत्यादि रचनाकारों ने भी पूँजीवादी समाज-व्यवस्था - जो

अपनी आर्थिक और भौतिक प्रगति के बल पर प्रचलित सामन्तवादी आर्थिक और नैतिक आदर्श की अवहेलना कर, प्रजातन्त्र की स्थापना द्वारा देश में स्वतन्त्रता, समानता तथा बन्धुत्व सदृश उच्चादर्शों की प्रतिष्ठा करती हुई एक आदर्श समाज व्यवस्था के रूप में गौरवान्वित हो रही थी, के उच्च आदर्शों से प्रभावित हो सामन्ती समाज व्यवस्था के पतनशील आदर्शों तथा उन्नति के शिखर पर अग्रेसर पूँजीवादी समाज व्यवस्था के अन्तर्विरोधों से उत्पन्न असंगतियों का पर्दाफाश कर अपनी रचनाशीलता को सामाजिक सन्दर्भों से जोड़े रखा। १९ वीं शताब्दी के स्वच्छन्दतावादी रचनाकार बायरन तथा शेली, जो स्वयं किसी समय पूँजीवाद के समर्थक के रूप में सामने आये थे, ने तो उसकी अमानवीयता के खिलाफ एक ऐसी समाज व्यवस्था के आगमन की पुकार लगाई है, जिसमें सामान्य जन को वास्तविक स्वतन्त्रता और न्याय की उपलब्धि हो सके। किन्तु युगीन वास्तविकता का सामाजिक सन्दर्भों में चित्रण करने पर भी यह समस्त रचनाकार, बावजूद अपनी क्रान्तिकारी आस्था के, अपनी आदर्शवादी एवं स्वच्छन्दतावादी सीमाओं से ऊपर न उठ सके और इस प्रकार यथार्थवाद के प्रवर्तन का आदि श्रेय मिला। १९ वीं शताब्दी उत्तरार्द्ध के उन रचनाकारों को, जिन्होंने सत्य के प्रति स्वामाजिक निष्ठा रखते हुए अपने पूरे के पूरे युग को उसके समूचे अन्तर्बाह्य के साथ उद्घाटित किया। इनमें बाल्ज़क, तोल्सतौय, गोंकी, चेखव तथा डब्सन इत्यादि प्रमुख हैं जिनके प्रयत्नों से यह नवोद्भूत साहित्यिक धारा एक साहित्यिक आन्दोलन में परिणत हुई और उसने सम्पूर्ण विश्व में साहित्य रचना का एक नवीन मानदण्ड स्थापित किया।

किन्तु यथार्थ के प्रति रचनाकारों की भिन्न जीवन दृष्टि के कारण पश्चिमी साहित्य जगत में व्याप्त इस सम्पूर्ण यथार्थवादी कलान्दोलन के दो प्रमुख रूप दिखाई देते हैं --

(१) आलोचनात्मक यथार्थवाद। (२) समाजवादी यथार्थवाद।

आलोचनात्मक यथार्थवाद—

यथार्थवादी आन्दोलन का प्रारम्भिक चरण जो १९वीं शताब्दी उत्तरार्द्ध में पूँजीवाद की बुर्जुआ समाज व्यवस्था के प्रति एक विद्रोहात्मक रुख को लेकर साहित्य जगत में अवतरित हुआ था। अपनी आलोचनात्मक प्रवृत्ति के कारण 'आलोचनात्मक यथार्थवाद' के नाम से जाना गया। आलोचनात्मक यथार्थवाद नाम की सार्थकता प्रतिपादित करते हुए शिवकुमार मिश्र ने अपनी 'यथार्थवाद' पुस्तक में लिखा है कि

समानवाद की स्थापना के साथ सोवियत रूस में जिस नई वास्तविकता का उदय हुआ उसकी चित्रण के लिए, तथा दुनिया के दूसरे देशों में समानवाद पूँजीवाद के बीच चल रही निर्णायक लड़ाई में प्रगतिशील आस्था वाले लेखकों के सन्दर्भ में यथार्थ को नई समानवादी दृष्टि से देखने और रूपायित करने की आवश्यकता को महसूस करके, सोवियत लेखकों की सन् १९३४ में हुई पहली कांग्रेस में मेक्सिम गोर्की ने 'समानवादी यथार्थवाद' के नाम से यथार्थवादी कलान्दोलन में जिस नये यथार्थवाद का उद्घोष किया, जरूरी समझ गया कि उसे समानवादी दृष्टिकोण से रहित प्रचलित यथार्थवाद से (प्रकृतवाद से भिन्न) अलगाने के लिए, उसकी अपनी विशिष्ट पहचान के लिए, कोई आधार ढूँढते हुए उस प्रचलित यथार्थवाद को किसी नए नाम से पुकारा जाय, और उसे 'आलोचनात्मक यथार्थवाद' यह नाम दे दिया गया।^१ अतः स्पष्ट है कि 'आलोचनात्मक यथार्थवाद' में उसी नाम के अनुरूप लेखक का युग-जीवन तथा समाज की विकृतियों एवं विरूपताओं के प्रति आलोचनात्मक दृष्टिकोण तो प्रमुख होता ही है साथ ही समाज विकास के नियमों की वैज्ञानिक समझ के अभाव में वह भविष्य के प्रति कोई रचनात्मक दृष्टि भी नहीं रखता है।

इस वर्ग के यथार्थवादियों में स्टेडल, थैरे, रोमार्डोला, गोनकोर्ट बन्धु, इक्सन, शॉ, लिक्नेस, गोगल, अनातोले, फ्रांस, तुनिव, वेस्व आदि प्रमुख हैं। बुर्जुआ समाज व्यवस्था की क्रमशः जटिल होती हुई स्थितियों से संतुष्ट तथा परिवेश से किसी प्रकार का सामंजस्य स्थापित न कर पाने के कारण इनके अन्तर्मन में बुर्जुआ वर्ग के प्रति तीव्र घृणा, असन्तोष एवं आक्रोश का माय उत्पन्न हो रहा था जिस उन्होंने अपने साहित्य में सर्वत्र बड़ी ही तटस्थता एवं ईमानदारी से प्रतिबिम्बित किया है। इस प्रकार विषय प्रतिपादन की दृष्टि से आलोचनात्मक यथार्थवाद के अन्तर्गत पूँजीवादी समाज व्यवस्था की असंतियों से उत्पन्न अमानवीयताओं का ही पर्दाफाश किया गया है। किन्तु समाज की अमानवीयताओं के प्रति आलोचना का रुख ग्रहण करते हुए भी उन्होंने आलोचना के अनेक मार्ग अपनाये हैं। अन्स्ट फिशर के शब्दों में किसी ने समाज की आलोचना करते समय घृणा का मार्ग अपनाया है तो किसी ने व्यंग्य सुधार और किसी ने विध्वंस का किन्तु वह उन्हें अमिव्यक्ति के किसी निश्चित रूप से नहीं

बांध सकी^१। साथ ही बूज्वा समाज व्यवस्था की अमानवीयताओं के प्रति तीव्र आलोचना घृणा एवं विद्रोह का भाव रखते हुए भी १९वीं शताब्दी के अधिकांश रचनाकार समाज विकास के नियमों की वैज्ञानिक जानकारी के अभाव में उस व्यवस्था के विरुद्ध कोई रचनात्मक एवं सक्रिय कदम उठाने की अपेक्षा सदैव अपने अन्तर्मुख में ही घुटते रहे हैं अतः इनकी रचनाओं में भी सर्वत्र निराशा, असहायता, पीड़ा आदि का भाव ही मुखर हुआ है। किन्तु २० वीं शताब्दी में पहुँचकर जैसे-जैसे पूँजीवादी अन्तर्विरोध साम्राज्यवादी रूप धारण करते गये, इनकी प्रतिस्पर्धा में उत्पन्न नवीन समाजवादी दर्शन की समाजवादी दृष्टि से प्रेरित होकर इन सर्वेदनशील रचनाकारों ने अपनी कृतियों में पूँजीवादी समाज-व्यवस्था का समाजवादी व्यवस्था में रूपान्तरण तथा नई समाज रचना के लिए ढूँढ़े गए संघर्षों को भी प्रधानता के साथ चित्रित किया गया है^२।

किन्तु धीरे-धीरे युग की बदली हुई परिस्थितियों ने जिस परिदृश्य को प्रस्तुत किया, उनके सन्दर्भ में यह आवश्यक समझा गया कि यथार्थवाद की एक ऐसी रचनात्मक पद्धति का विकास हो जो युग की बदलती हुई परिस्थितियों में सामने आने वाली वास्तविकताओं का उचित मूल्यांकन कर सके। इसके साथ ही मार्क्सवादी समाजवादी विचार दर्शन की जो वैज्ञानिक समझ सामने आ रही थी उसने तथा रूस के अन्य क्रान्तिकारी प्रजातन्त्रवादियों तथा समाजवादी क्रान्ति के पुरस्कारक लेनिन के विचारों ने भी यथार्थवाद की चली जाती हुई आकृति को एक नया क्रान्तिकारी रूप ग्रहण करने के लिये प्रेरित किया। इन सब स्थितियों के प्रभाव स्वरूप समाजवाद को प्रथम बार साकार करने वाली रूस की घरती में यथार्थवाद के एक सर्वथा नए रूप का आगमन हुआ

१. "There are many different points of view which in the scope of critical realism itself..... In all these, there is a critical attitude to society as it is, but the approach may be contemptuous, set aside, reformist or nihilist. ~~Nor is each personal approach or nihilist.~~ Nor is each personal approach necessarily tied to a particular form of expression."

-- 'The Necessity of Art' - Ernest Fisher,

Page. 107.

२. शिवकुमार मिश्र - 'यथार्थवाद', पृष्ठ ३३।

जो अपने समाजवादी विचारों की प्रेरणा के कारण प्रचलित यथार्थवादी रूप से भिन्न समाजवादी यथार्थवाद के नाम से पुकारा गया^१। और अपनी महत्वपूर्ण उपलब्धियों के आधार पर अतिशीघ्र साहित्य के एक सर्वोच्च मानदण्ड के रूप में स्वीकार किया गया।

समाजवादी यथार्थवाद—

‘समाजवादी यथार्थवाद’ यथार्थवादी कलान्दोलन के विकास की अगली कड़ी है जिसके उद्भव का सम्पूर्ण श्रेय रूस की समाजवादी धरती को है। २०वीं शताब्दी की बदली हुई परिस्थितियों में मार्क्स, एंगेल्स के वैज्ञानिक समाजवादी विचारदर्शन तथा द्वन्द्वात्मक भौतिकवाद का आधार ग्रहण करते हुए साहित्यकारों ने साहित्य रचना के जिस नवीन रचनात्मक आधार को खोज निकाला, शैली तथा चित्रण के स्तर पर आलोचनात्मक यथार्थवादियों से निकट का सम्बन्ध रखते हुए भी वह यथार्थवाद के इतिहास में एक सर्वथा नवीन चरण था। जिसने आलोचनात्मक यथार्थवादियों के काल्पनिक समाजवाद, जहाँ उन्होंने सामाजिक विसंगतियों के यथार्थोद्घाटन द्वारा एक स्वस्थ समाज की परिकल्पना की है, को एक वैज्ञानिक आधार दिया। अतः स्पष्ट है कि आलोचनात्मक यथार्थवाद से समाजवादी यथार्थवाद की भिन्नता वस्तुतः दृष्टिकोण के स्तर पर मनुष्य समाज तथा जीवन को देखने, पहचानने और समझने के स्तर पर है^२। जहाँ तक समाजवादी यथार्थवाद की साहित्यिक उपलब्धियों का प्रश्न है यद्यपि समाजवादी यथार्थवाद शैली और चित्रण के घरातल पर आलोचनात्मक यथार्थवाद की उपलब्धियों को ही मान्यता देता है फिर भी दृष्टिभेद के कारण दोनों के स्वरूप में पर्याप्त भिन्नता है। आलोचनात्मक यथार्थवादी जहाँ किसी रचनात्मक दृष्टि के निर्माण के अभाव में मनुष्य को व्यवस्था अथवा नियति के अधीन एक संतप्त एवं असहाय प्राणी के रूप में चित्रित करता है वहीं समाजवादी यथार्थवादी समाज विकास के नियमों की वैज्ञानिक जानकारी के कारण मनुष्य अथवा वस्तुगत यथार्थ को उसकी द्वन्द्वात्मक भूमिका में देखता है। वह यह जानता है कि शोषण तथा अन्याय पर आधारित अमुक समाज व्यवस्था टिकने वाली नहीं है, नई और प्रगतिशील शक्तियों के साथ चलने वाला उसका संघर्ष अन्ततः उसकी पराजय में ही समाप्त होगा, फलतः समाजवादी दृष्टि के साथ

१. शिवकुमार मित्र - ‘यथार्थवाद’, पृष्ठ ३४

२. वही - ,, , पृष्ठ ५२

स्वभाविक रूप से वह गहन आशावाद जुड़ जाता है जो कठिन से कठिन स्थितियों में भी उसे नियतिवाद या निराशावाद की ह्रासशील परिणतियों की ओर नहीं जाने देता^१। और सम्भवतः समाजवाद की इस सक्रियता को देखकर ही मैक्सिम गोर्की ने इस प्रचलित यथार्थवादी रूप से अलगते हुए 'समाजवादी यथार्थवाद' की संज्ञा दी जो १९१७ की इसी समाजवादी क्रान्ति की सफलता के पश्चात् मार्क्सवादी साहित्य चिन्तन के अन्तर्गत साहित्य की एक महत्वपूर्ण चिन्ताधारा के रूप में सम्मानित हुई। समाजवादी यथार्थवाद की इस महत्वपूर्ण उपलब्धि के साथ ही समाजवादी यथार्थवादी आलोचनात्मक यथार्थवादियों के विपरीत यह मानकर चलता है कि यथार्थवाद यथार्थ की समग्रदृष्टि है अतः वस्तुगत यथार्थ का चित्रण करते हुए उसमें स्वभावतः भविष्य का उद्घाटन भी होता चलता है किन्तु भविष्य का चित्रण करते हुए वह रोमांटिकों की भाँति दिवास्वप्न नहीं देखने लगते वरन् उनकी दृष्टि एक जीवन्त दृष्टि है जो समाज विकास के वैज्ञानिक नियमों पर आधारित है। इसके साथ ही संघर्ष तथा मानवीय शक्ति में विश्वास रखने के कारण इन्होंने सर्वत्र सक्रिय नायक की सृष्टि पर ही बल दिया है। इनके समस्त चरित्र जीवित मनुष्यों से सम्बन्ध रखते हैं किन्तु उनका यह नायक कोई अतिमानव न होकर, उसी समाज तथा जन-समुदाय का अंग होता था जो क्रान्तिकारी विकास के एक दौर से गुजर रहा होता है साथ ही उनका चित्रण करते हुए उन्होंने इस बात पर भी जोर दिया है कि यथार्थ के बीच मनुष्य का चित्र उसकी सम्पूर्ण भूमिका में उभरे। समाजवादी यथार्थवाद की इन्हीं चारित्रिक विशेषताओं पर प्रकाश डालते हुए मैक्सिम गोर्की एक स्थान पर लिखते हैं कि 'समाजवादी यथार्थवाद यह घोषणा करता है कि जीवन क्रिया है, संरचना है, जिसका उद्देश्य है प्रकृति की शक्ति पर विजय के लिये, स्वास्थ्य एवं दीर्घायु के लिये, पृथ्वी पर प्राणियों की प्रसन्नता के लिये मनुष्य की बहुमूल्य व्यक्तिगत योग्यताओं का उन्मुक्त विकास। जिससे कि वह अपनी निरन्तर बढ़ती आवश्यकताओं के साथ सम्पूर्ण मानव जाति को एक ऐसे उन्नत घर के रूप में देख

१. शिवकुमार मित्र - 'यथार्थवाद', पृष्ठ ५३

सकें जैसे कि वह एक परिवार में रहते हैं।^१

यथार्थवाद के इस नवीन रूप के प्रतिनिधि रचनाकारों में इस के मास्केल शोलोखोव, निकोलाई, आस्त्रावस्की, अलेक्जेंडर फादयेव, फेदिन, मायकोव्स्की, तोल्सतोय आदि अन्य अनेक रूसी रचनाकारों के साथ गोर्की का नाम सर्वथा उल्लेखनीय है जिसे समाजवाद अथवा मानवतावाद में विश्वास रखते हुए पूर्ववर्ती यथार्थवादियों की अपेक्षा निम्न मध्यवर्ग अथवा निम्न वर्ग को ही अपनी लेखनी का प्रतिपाद बनाया। यद्यपि गोर्की के पूर्व तोल्सतोय भी निम्नमध्यवर्ग अथवा निम्नवर्ग को अपनाकर समाज के प्रपीडित एवं शोषित वर्ग की समस्याओं के साथ अपने साहित्य में उतरा था किन्तु 'तोल्सतोय का समाज सीमित था और गोर्की श्रमिकों की क्रान्ति से अन्योन्य सम्बन्ध स्थापित कर चुका था इसके साथ ही उसने तोल्सतोय, चैखव की अपेक्षा अक्टूबर क्रान्ति के रूप में क्षण-क्षण बढ़ती हुई उस ज्वाला को देखा था जिसे सभी मान्यताओं नर्जर तथा रोगाक्रान्त समाज उसकी स्वार्थप्रेरित साङ्गठारिता एवं वासनाप्लुत सामन्तशाही आदि की मस्मीभूत कर दिया। नवनिर्मित समाज के सपनों को उसने सार्थक होते देखा था अतः उसके पात्र उन जन्मजात परम्पराओं को तोड़ चुके थे, जिससे उसका विकास अवरोध था और वे मुक्त, स्पष्ट एवं उच्च स्तर पर नहीं पहुँच पा रहे थे प्रपीडित श्रमिकों के प्रति उसे प्रगाढ़ प्रेम और सहानुभूति थी। इसी कारण उसने रूसी विचारधारा में मार्क्सवाद की मुखरित किया जिसकी छाप श्रमिकों पर गहरी पड़ी।^२ उसके साहित्य की इन्हीं विशिष्टताओं को लक्ष्य कर लुकाच ने लिखा है कि 'उसका कला जीवन ठगे जाते तथा लुटते व्यक्तियों के प्रति प्रदर्शित सहानुभूति से प्रारम्भ हुआ और समयान्तर वह वर्गों के परिवर्तन का विवेकी प्रख्यात कवि बन गया।'^३

-
१. "Socialist realism proclaims that life is action, creativity whose aim is the unfettered development of man's most valuable individual abilities, for his victory over the forces of nature for his health and longevity, for the great happiness of living on earth, which he, in conformity with the constant growth of his requirements, wishes to cultivate as a magnificent habitation of mankind united in one family." - Gorky - 'On Literature
२. कमलिनी मेहता - 'नाटक और यथार्थवाद', पृष्ठ १६३ page 264.
३. George Lukacos - 'Studies of European Realism', Page 204.

यथार्थवाद की इन प्रमुख धाराओं के साथ ही १९ वीं शताब्दी में आदर्शवाद और स्वच्छन्दतावाद के विरोध में प्रकृतिवाद, अतियथार्थवाद तथा आधुनिकतावाद नाम से कुछ अन्य आन्दोलन भी साहित्य में प्रयुक्त किए जा रहे थे जिन्होंने व्यवस्था जन्य असंगतियों तथा अविचारों पर प्रहार कर यथार्थवाद से अपनी समकक्षाता स्थापित की किन्तु अपनी सख्त यथार्थ दृष्टि के कारण यह आज यथार्थवाद से काफी दूर ही समझे जाते हैं। इनमें अतियथार्थवाद का सम्बन्ध जहाँ मूलतः अन्तश्चेतना से था, वहीं आधुनिकतावाद मनुष्य समाज तथा संसार को निहायत नियतिवादी दृष्टि से देखने के कारण एक ह्रासशील जीवनदृष्टि को लेकर आगे बढ़े जिन्होंने यथार्थवादी विचारधारा को सुदृढ़ करने की अपेक्षा विरूपित ही अधिक किया। प्रकृतिवाद के अन्तर्गत बुर्जुआ समाज व्यवस्था की विसंगतियों के ^{उद्घाटन के क्रम में कुछ जीवन तत्वों का समावेश} द्वारा अवश्य हुआ है किन्तु डार्विन के विकासवाद से प्रभावित हो मनुष्य के प्रति जीवशास्त्रीय दृष्टि अपनाने अर्थात् मनुष्य को पशु की विकसित जाति मानने के कारण प्रकृतिवादियों ने अपने साहित्य में सर्वत्र मनुष्य के नैतिक दायित्व एवं विवेकसम्मत आचरण को महत्वहीन ही बताया। जिन्दगी उसके लिये एक हारी हुई लड़ाई के समान थी। इस सम्बन्ध में प्रकृतिवादियों का विश्वास था कि प्रकृति तथा समाज की बाहरी शक्तियाँ न केवल मनुष्य के स्वातन्त्र्य के समक्ष अवरोध बनकर प्रस्तुत होती हैं वे उसकी संकल्प शक्ति को भी सीमित करती हैं मनुष्य में इन शक्तियों का अतिक्रमण करके अपना रास्ता बनाने की सामर्थ्य नहीं है। इन बाहरी शक्तियों के समक्ष तो वह पराजित और समर्पित है ही स्वतः अपने भीतर निहित ऐसी तमाम अचेतन शक्तियों तथा अनुशांक्षिक तत्वों के समक्ष भी वह नत है, जो एक स्तर पर उसके मानवीय विवेक को सीमित करते हुए समाज के नैतिक दायित्व को भी संकुचित बनाती है। अतः उनके चित्रण में वह सप्राणता नहीं आने पायी है जो उन्हें अपने पूर्ववर्ती यथार्थवादियों के समक्ष बैठा पाती है। इसके मूल कारणों का उल्लेख करते हुए शिवकुमार मिश्र समाज के प्रति प्रकृतिवादियों के भिन्न दृष्टिकोण के सम्बन्ध में आगे लिखते हैं कि 'समाज के प्रति यथार्थवादी दृष्टिकोण जहाँ समाज में असंगतियाँ देखता है और समाज को एक सुसंगत रचना नहीं स्वीकार करता, वहीं प्रकृतिवादी

१. शिवकुमार मिश्र - 'यथार्थवाद', पृष्ठ ६४

२. वही - ,, , पृष्ठ ७२-७३

रचनाकार के लिये समाज एक सुसंगत इकाई है और समाज की उसकी आलोचना वस्तुतः उन बीमारियों की आलोचना है जो समाज की आवयविक एकता को संहित करने की चेष्टा करती है।^३

इस मूलभूत विचारणा के साथ ही प्रकृतिवादी चरित्र सृष्टि में भी यथार्थवादियों से पर्याप्त चिन्नता रखते हैं जहाँ यथार्थवादी रचनाकार अपनी कृतियों में मनुष्य को उसकी सम्पूर्णता में उभारने के लिये कुछ सक्रिय चरित्र नायकों अथवा टाइप चरित्रों, जो टाइप के साथ व्यक्तित्व गुणों से भी युक्त होता है का चित्रण करते हैं, वहीं प्रकृतिवादी औसत आदमी की औसत जिन्दगी के चित्रण को ही अपना लक्ष्य मानता है और जहाँ तक रक्षा पद्धति अथवा शैली का सम्बन्ध है प्रकृतिवादी रचना पद्धति में भी यथार्थवादियों के विपरीत एक भिन्न दृष्टि रखता है। इसमें रचनाकार की स्थिति एक सर्जक की न होकर एक दर्शक की होती और प्रत्यक्षीकरण के इस क्रम में वह जो कुछ देखता है उसे अपनी कलाकृति में बिना सोचे विचारे निरूपण रूप से सविस्तार चित्रण कर देता है। फलतः इसमें भावों की वह सघनता एवं तीव्रता भी नहीं आ पाती जो यथार्थवादी साहित्य में सहज ही मिलती है। इसके साथ ही आदर्शों की निरर्थकता प्रतिपादित करने के कारण इसमें विषयवस्तु का निर्वाह भी बड़े मढ़े ढंग से हुआ। और इस प्रकार यथार्थवाद की समकालीनता में युगीन विद्रूपताओं एवं विसंगतियों को उभारने वाला यह आन्दोलन अतिशीघ्र अपनी इन चारित्रिक दुर्बलताओं के कारण अन्य समकालीन साहित्यिक विचारणाओं द्वारा विगत की वस्तु बना दिया गया।

पश्चिमी जीवन तथा साहित्य में यथार्थवाद के उदय और विकास के इस सर्वांगीण विश्लेषण से यथार्थवाद का जो रूप हमारे सामने उभरता है वह निष्कर्षतः इस प्रकार है --

- (१) यथार्थवाद एक पद्धति एवं विचारधारा है जिसका उद्देश्य है जीवन के वास्तविक तथ्यों का सत्य एवं वास्तविक प्रतिरूपण।
- (२) किन्तु वह जीवन एवं ज्ञात का नग्न चित्र एवं तथ्यों का संकलन मात्र न होकर उसका पुनः सृजन एवं प्रति प्रस्तुतिकरण है। अतः उसमें किंचित मात्र कल्पना का भी समावेश हो जाता है किन्तु वह कोरी कल्पनावलोकता में न बहकर जीवन का प्रत्यक्षदर्शी होता है।

- (३) मृत एवं मविष्य की अपेक्षा वर्तमान का महत्व । अतः समकालीन जीवनवृत्त के चित्रण की प्रधानता ।
- (४) दैवीय, आध्यात्मिक एवं आदर्श चरित्रों की अपेक्षा मध्यम एवं निम्नवर्गीय चरित्रों के व्यक्तिगत जीवन के अभावों का चित्रण ।
- (५) जीवन के सौन्दर्य पक्ष की अपेक्षा कुरूप एवं असंगत विषयों के चित्रण की प्रवृत्ति विशेषकर सामाजिक विसंगतियों का चित्रण ।
- (६) व्यक्तिगत विशेषताओं से युक्त 'टाइप' का चित्रण ।
- (७) युगानुरूप परिवर्तित युग-सत्य का चित्रण ।
- (८) प्राचीन साहित्यिक मानदण्डों का परित्याग ।
- ६६७) रस, छन्द एवं अलंकारों से युक्त अलंकृत एवं क्लिष्ट भाषा के स्थान पर बोलचाल की व्यावहारिक भाषा का प्रयोग ।

हिन्दी साहित्य और यथार्थवाद—

जैसा कि पूर्वे विवरणों से स्पष्ट है यथार्थवाद मूलतः पश्चिम की देन है किन्तु अपनी अन्तर्निहित विशेषताओं के कारण इसने सम्पूर्ण विश्व को ही प्रभावित किया । जहाँ तक हिन्दी साहित्य में यथार्थवाद के ग्रहण तथा समावेश का प्रश्न है हिन्दी के समस्त विद्वानों ने भी यथार्थवाद को पश्चिम से आगत एक विचारधारा के रूप में ही स्वीकार किया है । पश्चिमी विद्वानों की भाँति उनका भी सुस्पष्ट अभिमत था कि 'वास्तविकता की निष्कपट अभिव्यक्ति ही यथार्थवाद का लक्ष्य है' ^१ जिसका स्पष्टीकरण उनके द्वारा दी गयी परिभाषाओं से सहज ही हो जाता है । यथार्थवाद को व्याख्यायित करते हुए हिन्दी के एक प्रमुख आलोचक हजारीप्रसाद द्विवेदी लिखते हैं कि 'साहित्य में यथार्थवाद शब्द का प्रयोग नये सिरे से होने लगा है यह औपनी साहित्य के 'रियलिज्म' के तौल पर गढ़ लिया गया है । यथार्थवाद का मूल सिद्धान्त है वस्तु को उसके यथार्थ रूप में चित्रित करना न तो उसको कल्पना के द्वारा विचित्र रंगों से अनुरंजित करना और न किसी धार्मिक या नैतिक आदर्श के लिये उसे काट-छाँट कर उपस्थित करना ।' ^२ गुलाबराय के शब्दों में 'यथार्थ वह है जो नित्यप्रति हमारे सामने घटता

१. हजारीप्रसाद द्विवेदी - 'विचार और चिन्तन', पृष्ठ ६५

२. ,, ,, - 'हिन्दी साहित्य', पृष्ठ ४२७

रहता है। वह सामान्य भाव भूमि के समस्त रङ्गर वर्तमान की वास्तविकता से सीमाबद्ध रहता है। वह संसार की कलुष कालिमा पर भव्य आवरण नहीं ढालना चाहता है। वह स्वर्ण को कालिमाय मिट्टी के कणों से मिश्रित देखना चाहता है।^१ नन्ददुलारे बाजपेयी के अनुसार, 'यथार्थवाद वस्तुओं की पृथक् सच्चा का समर्थक है, वह समष्टि की अपेक्षा व्यष्टि की ओर अधिक उन्मुख रहता है। यथार्थवाद का सम्बन्ध प्रत्यक्ष वस्तु जगत से है।' प्रेमचन्द्र के शब्दों में 'यथार्थवाद चरित्रों को पाठक के सामने उनके यथार्थ रूप में रख देता है उसे इससे मतलब नहीं कि सच्चरित्रता का परिणाम बुरा होता है या कुचरित्रता का परिणाम अच्छा।' इसी सन्दर्भ में वह आगे लिखते हैं कि 'यथार्थवादी अनुभव की बेडियों में जकड़ा रहता है। चूंकि संसार में बुरे चरित्रों की ही प्रधानता है यहाँ तक कि उज्ज्वल से उज्ज्वल चरित्र में भी कुछ न कुछ दाग धब्बा रहता है। इसलिये यथार्थवाद हमारी दुर्बलताओं, हमारी विषमताओं और हमारी कुरताओं का नग्न चित्र होता है।' यथार्थवाद की परिभाषा देते हुए रांगेयराघव एक स्थान पर लिखते हैं - 'यथार्थ है जीवन का वह वास्तविक चित्रण जो समाज का पूरा चित्र उतार देता है। समाज में उसका रूप है उन शक्तियों को बल पहुँचाना जो समाज की विकृतियों को दूर करने के यत्न में लगी है।'^४ किन्तु प्रसाद का दृष्टिकोण इन प्रचलित मान्यताओं से कुछ भिन्न है। उनके अनुसार दुःख एवं वेदना की अभिव्यक्ति ही यथार्थवाद के मूल तत्त्व हैं। यथार्थवाद को व्याख्यायित करते हुए वह अपने एक निबन्ध में लिखते भी हैं कि 'यथार्थवाद की विशेषताओं में प्रधान है लघुता की ओर साहित्यिक दृष्टिपात। उसमें स्वभावतः दुःख की प्रधानता और वेदना की अनुभूति आवश्यक है। लघुता से मेरा तात्पर्य है, साहित्य के माने हुए सिद्धान्त के अनुसार महत्ता के काल्पनिक चित्रण के अतिरिक्त व्यक्तिगत जीवन के दुःख और अपावों का वास्तविक उल्लेख।'^५ किन्तु उनके साहित्य में अभिव्यक्त यह वेदना पार्श्वार्थ यथार्थवादियों की भाँति एक वर्ग विशेष तक ही सीमित नहीं रही है, वरन् उन्होंने महान् एवं आदर्श चरित्रों को भी वेदना से युक्त दिखाकर यथार्थवादी धारणा को एक विस्तृत

१. गुलाबराय - 'काव्य के रूप', पृष्ठ १८८

२. नन्ददुलारे बाजपेयी - 'आधुनिक साहित्य', पृष्ठ ३६३

३-४. मुंशी प्रेमचन्द्र - 'गद्यतरंगिणी', पृष्ठ ५२

५. रांगेय राघव - 'आलोचना' 'साहित्य में यथार्थवाद' शीर्षक से पृष्ठ ६०

६. जयशंकरप्रसाद - 'काव्य और कला तथा अन्य निबन्ध', पृष्ठ १२०

रूप दिया। इस सम्बन्ध में उनका विश्वास था कि 'यथार्थवाद नाट्यों का ही नहीं अपितु महानों का भी है।'^१

इस प्रकार हम देखते हैं कि हिन्दी साहित्य में यथार्थवाद को लेकर काफी विवेचन विश्लेषण हुआ है तथा समस्त विद्वान थोड़े बहुत अन्तर से अन्ततः इस निष्कर्ष पर पहुँचे हैं कि यथार्थवाद सिद्धान्ततः पाश्चात्य से अनुप्रेरित एक विचारधारा है जिसका मुख्य उद्देश्य था वस्तुगत यथार्थ का वास्तविक एवं सत्य प्रतिरूपण। फलतः साहित्यकारों ने जीवन के यथार्थ से अपनी प्रतिबद्धता स्थापित करते हुए युग यथार्थ के चित्रण का प्रयत्न किया। यद्यपि एक सिद्धान्त के रूप में जीवन के यथार्थ चित्रण की यह प्रवृत्ति हिन्दी साहित्य में सन् १९३० के आस-पास पाश्चात्य से आगत प्रगतिशील विचारधारा के साथ ही प्रकाश में आयी किन्तु युग की एक मौलिक आवश्यकता के रूप में इसके स्फुट स्मृत हमें भारतेन्दु युग से ही दिखायी देने लगते हैं। जिसका प्रत्यक्ष प्रमाण तत्कालीन साहित्य में स्वीकृत युगीन सन्दर्भों का चित्रण है। हाँ यह अवश्य है कि युगीन सन्दर्भों का चित्रण करते हुए ये साहित्यकार अपने भारतीय संस्कारों के कारण आदर्शों का भी चित्रण कर बैठे हैं, जो कि सिद्धान्ततः यथार्थवादी विचारधारा के प्रतिकूल बैठता है किन्तु यथार्थ के युग-सापेक्ष एवं परिवर्तनशील रूप को मान्यता देने के कारण भारत की श्रिसोन्मुखी परिस्थितियों में देशवासियों को अपने युगयथार्थ से परिचित कराकर उन्हें उन्नति के पथ पर ले जाने के लिये साहित्यकारों का यह आदर्शोन्मुखी रूप सर्वथा अस्वाभाविक भी नहीं था। और यही कारण है कि आदर्शों की सक्रियता को देखते हुए भी हिन्दी साहित्य में यथार्थवाद के उद्भव का सम्पूर्ण श्रेय भारतेन्दुयुगीन साहित्यकारों को ही जाता है। अतः प्रस्तुत शोधप्रबन्ध में 'हिन्दी नाटकों में यथार्थवादी जीवन-सन्दर्भों के समावेश' का अध्ययन करने के लिये नाटकों का विवेचन भी भारतेन्दुयुगीन नाटकों से ही किया गया है।

-०-

१. जयशंकर प्रसाद - 'काव्य और कला तथा अन्य निबन्ध', पृष्ठ १२१

अध्याय २

आधुनिक भारतीय जीवन में होने वाले राजनैतिक,
वार्थिक एवं सांस्कृतिक परिवर्तन (स् १८५०-१९७०ई०)

अध्याय २

वाधुनिक भारतीय जीवन में होने वाले राजनैतिक,

आर्थिक एवं सांस्कृतिक परिवर्तन (सन् १८५० से १९७० तक)

किसी भी देश के साहित्य को प्रभावित करने में वहाँ के राजनैतिक, आर्थिक एवं सांस्कृतिक परिवर्तनों का विशेष हाथ होता है । हिन्दी नाटक साहित्य के उद्भव एवं विकास के मूल में भी देश की यही शक्तियाँ क्रियाशील थी जिन्होंने युग-जीवन को प्रभावित करने के साथ ही हिन्दी नाटकों को एक नवीन दिशा भी दी । हिन्दी नाटक तथा युग यथार्थ के प्रति रचनाकार के इसी दायित्व को लक्ष्य कर प्रस्तुत अध्याय में देश की परिवर्तनशील परिस्थितियों अथवा देश में होने वाले नित नूतन परिवर्तनों, जिन्होंने हिन्दी नाटक को समसामयिक यथार्थ की ओर मोड़ने में विशेष सहयोग दिया, को पृष्ठभूमि के रूप में प्रस्तुत किया गया है ।

अध्ययन की सुविधा की दृष्टि से प्रस्तुत अध्याय में इस सम्पूर्ण कालखण्ड को तीन खण्डों में विभाजित कर काल-क्रमानुसार इनकी यथार्थ रूप-रेखा प्रस्तुत करने का प्रयास किया गया है ।

खण्ड १	- सन् १८५० से १९०० तक
खण्ड २	- सन् १९०० से १९४७ तक
खण्ड ३	- सन् १९४७ से १९७० तक

खण्ड १

राजनैतिक परिवर्तन

राजनैतिक क्षेत्र में गुलामी की प्रतिक्रिया और भारतीय जन-समूह पर
उसका प्रभाव, औपनिवेशिक शासन के विरुद्ध संघर्ष और विरोध का जन्म :

भारतीय इतिहास का यह युग-विशेष पाश्चात्य देशों से बढ़ते हुए सम्पर्क के कारण जीवन के एक ऐसे मोड़ पर आ सड़ा हुआ था जहाँ से भारतीय इतिहास का एक नवीन अध्याय प्रारम्भ होता है। यों तो प्राचीन काल से भारत का इंग्लैण्ड इत्यादि पाश्चात्य देशों से व्यापारिक सम्पर्क रहा है, किन्तु १६ वीं शताब्दी तक आते-जाते विदेशियों का यह सम्पर्क साम्राज्यवादी शक्ति के रूप में परिवर्तित होने लगा था और संसार के प्रायः सभी समृद्ध देश अपने साम्राज्य का विस्तार करने के उद्देश्य से भारत से सम्पर्क स्थापित कर, उसे अपने साम्राज्य में मिलाने का प्रयत्न करने लगे थे। जिसमें अंग्रेजों को विशेष सफलता भी मिली। किन्तु इसका सर्वाधिक दायित्व तत्कालीन शासकों की अयोग्यता, विलासप्रियता, पारस्परिक विद्वेष तथा स्वार्थपूर्ण शासन नीति पर ही था, जिसने साम्राज्यवादी शक्ति के विस्तार एवं प्रसार में विशेष सहयोग दिया।

औरंगजेब के शासनकाल तक मुगल साम्राज्य एक सूत्र में बंधा हुआ था किन्तु उसकी मृत्यु के पश्चात् ही किसी योग्य शासक के अभाव में सम्पूर्ण राष्ट्र छोटे-छोटे राष्ट्रों में विभक्त होने लगा और राजाओं की पारस्परिक कलह तथा विलासप्रियता ने सर्वत्र अराजकता एवं अव्यवस्था को जन्म दिया। जिसका लाभ उठाकर अंग्रेजों ने दिल्ली के बादशाह से ईस्ट इंडिया कम्पनी के माध्यम से स्वतन्त्र व्यापार का आज्ञापत्र प्राप्त कर लिया। किन्तु बंगाल के नवाब सिराजुद्दौला ने जब उस आज्ञापत्र की उपेक्षा की तो कम्पनी ने उसके

विरुद्ध युद्ध छेड़ दिया। सन् १७५६ का प्लासी तथा सन् १७६४ का बक्सर युद्ध देशी राजाओं के इस पारस्परिक विद्वेष का ही प्रतिफल था, जिसने भारत में अंग्रेजी साम्राज्यवाद रूपी भवन के लिए नींव का कार्य किया। यद्यपि कम्पनी की इस प्राथमिक विजय का एकमात्र उद्देश्य धन प्राप्ति ही था, किन्तु आगे चलकर उनकी नीति साम्राज्य विस्तार की हो गई और १९ वीं शताब्दी तक आते-आते सम्पूर्ण भारत पर उनका एक हत्र साम्राज्य स्थापित हो गया।

इस प्रकार कम्पनी के साम्राज्य का विस्तार तो सन् १७५७ से, क्लाइव के शासन काल से ही प्रारम्भ हो गया था किन्तु साम्राज्य विस्तार का प्रमुख उद्घोषक क्लाइव ही था। सन् १८४८ में जब वह भारत का गवर्नर जनरल नियुक्त हुआ तो उसने भारतीय शासकों को अयोग्य सम्झकर, उनके राज्य को ब्रिटिश राज्य में मिलाने के लिये १८३४ की अंग्रेजी की 'सन्तति विहीन नीति' को कार्यान्वित कर सतारा, नागपुर, फाँसी हत्यादि विभिन्न रियासतों को तो अंग्रेजी राज्य में मिला ही लिया, जब को भी वहाँ फैली अराजकता तथा अव्यवस्था के नाम पर अंग्रेजी राज्य में मिला लिया। देशी राज्यों के अस्तित्व के समाप्त हो जाने तथा रियासतों के ज़ब्त हो जाने से एक ओर तो सामन्त वर्ग की निर्धनता बढ़ी, दूसरी ओर अंग्रेज अफसर भी भारतीय नरेशों के प्रति घृष्टता पूर्ण व्यवहार करने लगे थे। परिणामस्वरूप उनमें असन्तोष की अग्नि मड़क उठी।

अंग्रेजों की इस छड़पनीति के कारण भारतीय नरेश तो उनसे असन्तुष्ट थे ही, शासन के उच्च पदों पर अंग्रेजों की पदापातपूर्ण नीति तथा इंडियन सिविल सर्विस की प्रतियोगी परीक्षाओं में परीक्षार्थियों के बैठने की उम्र दो वर्ष करके भारतीयों के प्रशासनिक कार्यों में प्रवेश पर नियन्त्रण

लगाने की जो चाल चली थी उससे पार्श्वान्तर सन्ध्या में रंजित शिक्षित भारतीयों में भी असन्तोष की भावना जागृत होने लगी। डलहौजी के इंग्लैण्ड वापस चले जाने के बाद तो भारतीयों का यह असन्तोष इतना बढ़ा कि उस पर नियन्त्रण रखना ही असम्भव हो गया। फलतः भारत के सम्पूर्ण राजनीतिक गगन मण्डल पर विपत्ति के बादल मँडराने लगे जिसे भारतीय सैनिकों की असन्तुष्ट एवं उपेक्षित धर्मभावना ने एक विद्रोह एवं क्रान्ति का रूप दिया, जो भारतीय इतिहास में सन् ५७ की क्रान्ति के नाम से विख्यात है। यह क्रान्ति लगभग एक वर्ष तक चलती रही और विद्रोहाग्नि की ये लपटें धीरे-धीरे सम्पूर्ण भारत में व्यापकरूप से फैल गयी। यद्यपि भारतीय सैनिकों ने इस युद्ध में अपनी पूर्ण युद्धकुशलता का परिचय दिया, तथापि वे अपने उद्देश्य में सफल न हो सके। और ८ जुलाई सन् १८५८ को केनिंग द्वारा युद्ध समाप्ति की घोषणा कर दी गई^१।

युद्ध समाप्ति के साथ ही ईस्ट इंडिया कम्पनी के शतवर्षीय शासन का अन्त हुआ और भारत का सम्पूर्ण शासन-प्रबन्ध ब्रिटिश गवर्नमेन्ट के हाथ में आया, जिसने कम्पनी की 'द्वैध शासन प्रणाली' को समाप्त कर 'एक फॉर दि बेटर गवर्नमेन्ट ऑफ़ द इंडिया' के अन्तर्गत लार्ड केनिंग को भारत का प्रथम वायसराय नियुक्त किया। भारतवासियों ने भी कम्पनी के हाथों से मुक्त होने पर कुछ राहत की साँस ली तथा ब्रिटिश सरकार का सहर्ष स्वागत किया। १ नवम्बर १८५८ को इंग्लैण्ड की महारानी विक्टोरिया ने एक घोषणा पत्र पढ़ा, जिसमें उन्होंने वाशवासन दिया कि शासन की ओर से भारतीयों के प्रति दया, उदारता तथा धार्मिक सहिष्णुता की नीति को अपनाया जायेगा तथा उनकी सभी प्रकार की स्वतन्त्रता के प्रति भी विशेष

१. डॉ० विनय मोहन शर्मा - 'हिन्दी साहित्य का बृहत् इतिहास',
पृष्ठ ८ ।

ध्यान दिया जायेगा । इसके अतिरिक्त उन्होंने भारतीयों के भेदभाव को दूर कर योग्यतानुसार निष्पक्ष रूप से नौकरियाँ देने का भी आश्वासन दिया । परन्तु ब्रिटिश सरकार के प्रतिनिधियों द्वारा ब्रिटिश सरकार की, भारतीयों को अधिकाधिक सुविधाएं प्रदान करने की यह नीति पूर्णतः कार्य-रूप में परिणत न हो सकी । 'इंडियन सिविल सर्विस' में भारतीयों की नियुक्तियाँ तो अवश्य होने लगी किन्तु मुख्य पदों पर योग्य भारतीय होने पर भी प्रमुखता अंग्रेजों को ही दी जाती थी, जिससे भारतीयों के हृदय में अविश्वास की भावना जागृत हो रही थी ।

यद्यपि विद्रोह के पश्चात् कुछ वर्षों तक देश में काफी शान्ति रही तथा अनेक सुधार भी हुए किन्तु सन् १८७७ में लिटन द्वारा महारानी विक्टोरिया को साम्राज्ञी घोषित करने पर भारतीय जनता एकदम मड़क उठी । इस नई नीति के अनुसार समस्त भारत ब्रिटिश साम्राज्य का अंग हो गया था तथा दोनों के बीच समानता की भावना का छेप होने लगा था, अतः उन्होंने उसका विरोध किया । इसके साथ ही लिटन ने 'इंडियन आर्म्स एक्ट' तथा 'बनाबिकुलर प्रेस एक्ट' जैसे प्रतिबन्धों को लगाकर भारत-वासियों की स्वतन्त्रता का अपहरण करने का भी प्रयत्न किया, जिससे भारतीय जनता पुनः मड़क उठी । किन्तु लिटन के शासनकाल के इन तीक्ष्ण धारों पर रिपन के सुधारात्मक कार्यों ने मरहम का काम किया । सन् १८८० में जब वह भारत का वायसराय हुआ तो उसने सर्वप्रथम देश में व्याप्त ब्रिटिश अन्यायों को समाप्त करने के उद्देश्य से प्रेस एक्ट को रद्द किया तथा भारतीय भेदभाव को समाप्त करने के लिये 'इल्वर्ट बिल' पास कराया । यद्यपि अंग्रेजों के विरोध के कारण उसका यह प्रस्ताव उस समय कार्यरूप में परिणत न हो सका था, किन्तु थोड़े ही समय बाद, अर्थात् १८८२ में, उसने भारतवासियों को शासन कार्य में सहयोग देने की भावना से प्रेरित होकर स्वयत्त शासन स्थापित किया।^१

१. प्रो० लक्ष्मीसागर दाष्गुप्तेय - 'वाधुनिक हिन्दी साहित्य', पृ० ६१

किन्तु रिपन के पश्चात् ही ब्रिटिश साम्राज्य की साम्राज्यवादी नीति भारत में पुनः लुब फली-फूली और उन्होंने भारतीयों पर नये-नये कर लगाकर तथा अन्य देशों में होने वाले युद्धों का व्यय-भार भारत पर डालकर भारत को आर्थिक दृष्टि से अनेक यातनायें दी। साथ ही, भारतीयों की स्वतन्त्रता का अपहरण कर उन पर अन्यायों एवं अत्याचारों की भी बति कर दी, जिससे समस्त भारतवासी अत्यन्त शंका लु एवं भयभीत हुए और उनका हृदय अत्यन्त दुःखित हो उठा जो अभी तक उनकी सहनशीलता के कारण अन्दर ही अन्दर सुलग रहा था, अब वैचारिक संघर्ष के रूप में सामने आया और उन्होंने संगठित होकर ब्रिटिश शासन के विरुद्ध आवाज उठायी तथा उनके विरोध में अनेकों समाजों तथा संस्थाओं की स्थापना की। सन् १८७६ में सुरेन्द्रनाथ बनर्जी द्वारा स्थापित 'इंडियन एसोसिएशन' नामक संस्था भारतीयों के इस विरोध का ही प्रतिफल थी जिसमें 'प्रेस स्कट' तथा आई० सी० एस० की आयु घटाने के लिये विरोध समारंभ भी की गयी। वस्तुतः लार्ड लिटन के समय बढ़ते हुए अन्यायों को देखकर लोगों को यह शंका होने लगी थी कि कहीं यह अन्याय फिर से विद्रोह का रूप धारण न कर ले। अतः इस शंका के निवारणार्थ सन् १८८५ में मिस्टर ए० जी० ह्यूम, विलियम वेडरबर्न और श्री दादामाई नोरोजी के उद्योग से 'इंडियन नेशनल कांग्रेस' की स्थापना की गई। यद्यपि अपने उदयकाल में कांग्रेस एक सुधारवादी संस्था थी, किन्तु इसके उद्देश्यों से प्रसन्न होकर स्वयं डफरिन ने ही इसको राजनैतिक संस्था प्रदान करने की प्रेरणा दी थी। कांग्रेस को राजनैतिक संस्था बनाने में उनका मुख्य उद्देश्य सरकार को भारतीय जनता के मन से अवगत कराते रहना था। किन्तु धीरे-धीरे जब कांग्रेस के द्वारा देशी राजनैतिक समस्याओं को सुलझाने का प्रयास किया गया तो सरकार इस संस्था को शंका तथा अविश्वासपूर्ण नेत्रों से देखने

१. डॉ० विनय मोहन शर्मा - 'हिन्दी साहित्य का बृहत् इतिहास'
अष्टम भाग, पृष्ठ १० ।

लगी और इसके दमन के लिये अंग्रेजों के कांग्रेस के नेतृत्व में होने वाली सभाओं में प्रत्यक्ष अथवा अप्रत्यक्ष व्यवधान तो उपस्थित किये ही, साथ ही कांग्रेस को एक देशद्रोही संस्था सम्झकर सरकारी कर्मचारियों को उसमें भाग लेने से भी रोका गया तथा कांग्रेस के समर्थकों पर फूटे अभियोग लगाये । कांग्रेसियों से वह इतने अधिक मयभीत हो गये थे कि उन्होंने खादी पहनने का ही विरोध किया ।

यद्यपि अंग्रेजों की इन दमनकारी नीतियों से वह अत्यन्त चिन्तित थे फिर भी वह अपने कर्तव्य पथ पर डटे रहे तथा कांग्रेस को अंग्रेजों की अमानुषिक एवं अत्याचारपूर्ण नीति से बचाने के लिये उन्होंने राजनीतिक सभाओं को धार्मिक तथा सांस्कृतिक सभाओं का रूप प्रदान किया। जिनकी बाड़ में यह राष्ट्रीय कार्यकर्त्ता देश की समस्याओं पर विचार विमर्श कर राजनीतिक समस्याओं के समाधान हेतु योजनाएँ बनाते थे तथा उनका पथ-प्रदर्शन करते थे । यद्यपि भारतीयों की संगठित शक्ति एवं एकता से मयभीत होकर अंग्रेजों ने उसे निर्मूल करने के उद्देश्य से मेद-नीति का अनुसरण किया तथा हिन्दू-मुसलमान के मध्य बेमनस्य की भावना का बीजारोपण कर देशभर में अनेक साम्प्रदायिक दंगों की शुरुआत भी करायी । किन्तु भारतीय उससे विचलित नहीं हुए वरन् अंग्रेजों के नित्यप्रति बढ़ते हुए अन्यायों ने उन्हें औपनिवेशिक शासन के विरुद्ध स्वराज्य की माँग के लिये ही विवश किया । परिणामस्वरूप देश भर में कांग्रेस के नेतृत्व में अनेक आन्दोलनों का प्रारम्भ हुआ । सन् १९०५ में होने वाला स्वदेशी आन्दोलन भारतीयों की इस संगठित शक्ति एवं एकता का ही प्रतीक है, जिसने भारतीय स्वातन्त्र्य आन्दोलन को शक्ति प्रदानकर भारतीय राष्ट्रवाद की नींव को सुदृढ़ करने में अपेक्षित सहयोग दिया ।

आर्थिक परिवर्तन :

पूँजी का अन्तर्परिवर्तन :

भारत प्राचीन काल से एक औद्योगिक देश रहा है। यहाँ की मलमल, नवकाशीदार बर्तन तथा अन्य अनेकों हस्तनिर्मित वस्तुएँ तो सम्पूर्ण विश्व में विख्यात थी। किन्तु यह उल्लेखनीय है कि भारत में निर्मित इन वस्तुओं के मुख्य निर्माण केन्द्र आज की भाँति बड़े-बड़े नगर एवं कल-कारखाने न होकर छोटे-छोटे गाँव होते थे, जहाँ ग्रामवासी अपनी मेहनत और लगन से इन व्यवसायों को वंशानुगत रूप से अर्जित कर कुशल कारीगर बन जाते थे। इनके अतिरिक्त देश की मूलभूत आवश्यकताओं की पूर्ति भी गाँवों द्वारा ही होती थी, जैसे किसान मोहन के लिये अन्न उत्पन्न करते थे, जुलाहे कपड़ा बुनते थे, लोहार खेतीबाड़ी के लिये आवश्यक औजार तथा लोहे के बर्तन तैयार करते थे, बड़ई लकड़ी का सामान बनाता था, सुनार सोने चाँदी के आभूषण बनाता था, तथा चमार चमड़े की वस्तुएँ निर्मित करता था। इस प्रकार तत्कालीन आर्थिक व्यवस्था एवं समृद्धि के मूलाधार गाँव थे तथा देश की संपूर्ण अर्थ व्यवस्था गाँवों द्वारा ही संचालित होती थी।

किन्तु सम्पूर्ण वस्तुओं के गाँवों में निर्मित होने के कारण इनका लेन-देन एवं विनिमय परस्पर सहयोग के आधार पर ही होता था। जैसे किसान को यदि वस्त्र की आवश्यकता होती थी तो वह वस्त्र के बदले में जुलाहे को अनाज दे देता था और इस प्रकार पूँजी के अन्तर्परिवर्तन द्वारा सम्पूर्ण ग्रामवासियों की दैनिक आवश्यकताओं की पूर्ति होती थी, उसमें पूँजी के बाह्य रूप अथवा माध्यम अर्थात् रुपये-पैसे की आवश्यकता नहीं पड़ती थी। परन्तु अंग्रेजों ने भारत आगमन के पश्चात् यहाँ की इस परस्पर सहयोगी व्यापार परम्परा को विनष्ट कर लेन-देन अथवा वस्तुविनिमय का

मुख्य माध्यम ऐसे को बनाया । अतः किसी वस्तु को खरीदने पर उसका मूल्य अब वस्तु के रूप में न देकर ऐसे के रूप में दिया जाने लगा । उनकी इस नीति के मूल में उनका एकमात्र उद्देश्य अधिकाधिक धन संवय करके अपने देश इंग्लैण्ड को भेजना था । और अपनी इस नीति को प्रतिफलित करने के उद्देश्य से ही उन्होंने धीरे-धीरे भारत की समस्त हस्तकलाओं एवं ग्रामोद्योगों को भी अपने हाथ में ले लिया । परिणामस्वरूप ग्रामवासियों को विवश होकर वस्तु का मूल्य ऐसे में चुकाना पड़ा ।

औपनिवेशिक शोषण-

अंग्रेजों के आगमन से पूर्व भारत औद्योगिक कुशलता, सम्पन्नता एवं धनधान्य की दृष्टि से अत्यन्त समृद्ध था अतः विश्व के सभी देशों की दृष्टि इस पर लगी हुई थी । दुर्भाग्यवश इसी समय सत्रहवीं शताब्दी के लगभग अन्त में, जब योरोपीय देश नये-नये देशों का पता लगाकर वहाँ पर अपने उपनिवेश- व्यापारिक केन्द्र - स्थापित कर रहे थे, साम्राज्यवादी - इंग्लैण्ड की दृष्टि भी भारत जैसे सुसम्पन्न एवं समृद्ध देश पर पड़ी और उसे अपना उपनिवेश बनाकर उन्होंने यहाँ अपनी शोषणकारी नीतियों को खूब पल्लवित एवं पुष्पित किया । यहाँ आकर उन्होंने भारत को अंग्रेजी वस्त्रों एवं अन्य वस्तुओं के विक्रय के लिये एक बड़ा बाजार तो बनाया ही, साथ ही अंग्रेज दस्तकारियों एवं व्यापारियों के प्रवेश तथा औपनिवेशिक शोषण द्वारा यहाँ के प्रचलित उद्योगों को नष्ट कर उनके स्थान पर नवीन उद्योगों का विकास किया तथा बड़ी-बड़ी फैक्ट्रियों का निर्माण कर भारत की अधिकांश पूँजी को अपने हाथ में लेकर यहाँ भी पूँजीवाद की प्रतिष्ठा की और अपनी इन्हीं शोषण नीतियों के परिणाम स्वरूप वह धीरे-धीरे व्यापारी से शासक बन गये ।

१. लक्ष्मी सागर वार्षिक - 'भारतेन्दु हरिश्चन्द्र', पृष्ठ ५५

पुँजीपतिवर्ग का उदय -

‘पुँजीवाद’ एक नवीन आर्थिक व्यवस्था है। इसका प्रथम सूत्रपात १८ वीं शताब्दी उच्चार्द्ध में फ्रान्स में होने वाली राज्यक्रान्ति तथा औद्योगिक क्रान्ति का परिणाम है। इस व्यवस्था के अन्तर्गत औद्योगिक उन्नति के परिणाम स्वरूप उत्पादन साधनों का सम्पूर्ण अधिकार प्रभुता सम्पन्न कुछ विशिष्ट व्यक्तियों के हाथ में आया, जो पुँजी अर्थात् धन की अधिकता के कारण पुँजीपति कहलाया तथा अपनी अतुलित शक्ति सम्पन्नता के कारण इसने कुछ ही समय में सामन्तों का स्थान ग्रहण किया। पुँजीवाद की इसी विशिष्टता को व्याख्यायित करते हुए कहा गया है कि ‘उत्पादन के साधनों पर वैयक्तिक अधिकार के सिद्धान्त पर आधारित सर्व सामन्तशाही के ध्वंस पर प्रतिष्ठित अर्थ व्यवस्था पुँजीवाद के नाम से प्रसिद्ध है ---- तत्कालीन समाज में पुँजी की सत्ता और महत्ता बढ़ जाने के कारण ही समाजवादियों ने नयी अर्थ व्यवस्था को पुँजीवाद की संज्ञा दी थी।’^१

अन्य देशों की भाँति भारत में भी पुँजीवाद का जन्म सामन्तशाही की समाप्ति तथा व्यापारी वर्ग के उदय का परिणाम है। व्यावसायिक उन्नति के परिणामस्वरूप अंग्रेजों ने भारत में इतना अधिक धन संवय कर लिया था कि कुछ ही समय में यहाँ पर उनका एक शक्तिशाली वर्ग तैयार हो गया और अपने इस बल के आधार पर ही उन्होंने राजाओं तथा सामन्तों के समस्त अधिकारों को छीनकर यहाँ की शासन व्यवस्था को भी अपने हाथ में ले लिया। किन्तु यह हुआ लगभग सौ वर्ष बाद अर्थात् १९वीं शताब्दी उच्चार्द्ध में।

पुँजीवाद के प्रचार तथा प्रसार के लिये उन्होंने भारत में भी एक

१. डॉ० धीरेन्द्र वर्मा ^{प्रधान} (सम्पादक), हिन्दी साहित्य कोष, भाग २,

‘पुँजीवाद’ १ शीर्षक से पृष्ठ ५०९।

नवीन वर्ग को जन्म दिया, जो औद्योगिक विकास में उनका सहायक हुआ। किन्तु भारत में उत्पन्न यह नवीन पूँजीपति वर्ग मुख्यतः विदेशी था, जो जीवन भर अपने स्वार्थ के बशीभूत हो भारतीयों के शोषण तथा अंग्रेजों के पोषण में संलग्न रहा और अपने इसी उद्देश्य की पूर्ति में उन्होंने रेलों तथा नहरों का निर्माण एवं अन्य तकनीकी प्रतिष्ठानों का प्रसार किया। यद्यपि यह सब उन्होंने अपने स्वार्थ के कारण ही किया था; किन्तु यह सब किया उन्होंने इस प्रकार कि उपनिवेशों की समस्त जनता मुख्यरूप से उनकी आर्थिक नीतियों पर ही आश्रित रहे। नहरों से उत्पादन क्षमता में वृद्धि हुई तथा रेलों के निर्माण से उस उत्पादित वस्तु के आवागमन में सरलता के साथ ही व्यय भी कम हुआ। इसके साथ ही भारत निर्मित कच्चे माल को विदेश भेजने की सुविधा के कारण भारतीयों को जीविका का साधन मिला, जिससे प्रसन्न होकर भारतीयों ने भारत में पूँजीवाद के पैरों को और मजबूत किया।

किन्तु एक ओर जहाँ अंग्रेजों की इस कूटनीति के कारण भारत में औद्योगीकरण एवं पूँजीवाद का सूत्रपात हो रहा था वहीं दूसरी ओर इसका प्रभाव भारत के सामाजिक, आर्थिक एवं राजनीतिक जीवन पर भी पड़ रहा था। अंग्रेजों द्वारा किये गये इस औद्योगीकरण को देखकर भारतीयों के मन में यह विचार उत्पन्न हो रहा था कि क्यों न हम भी अन्य देशों की भाँति अपने देश की-मर्स्ति अपने देश का औद्योगिक विकास स्वयं करें। परिणाम स्वरूप १९वीं शताब्दी के अन्त और बीसवीं शताब्दी के प्रारम्भ में भारतीयों ने औद्योगिक विकास में अपनी पूँजी लगाना प्रारम्भ कर दी।^१ और इस प्रकार भारत में एक नये पूँजीपति वर्ग का जन्म हुआ। इन भारतीय पूँजीपतियों के स्वार्थ विदेशी पूँजीपतियों के विरोध में थे। राष्ट्रीय आन्दोलन के समर्थन में इस वर्ग ने बहुत ही महत्वपूर्ण भूमिका निभायी।

पूँजी का निर्यात -

भारतीय पूँजी के निर्यात का सबसे बड़ा कारण यह था कि प्रारम्भ में ये अंग्रेज व्यापारी इंग्लैण्ड से पूँजी लेकर नहीं आते थे और यहाँ जाकर ऋण ले लेते थे। इस प्रकार यहाँ के धन से ही पूँजी एकत्र करके यह अपने देश अर्थात् विदेशों में भेज देते थे। परन्तु बाद में जब १८३३ ई० में कम्पनी का चार्टर बदलने पर उनसे व्यापार का अधिकार छीन लिया गया और यह कम्पनी जब यहाँ केवल शासक के रूप में रह गयी तो ये अंग्रेज भारत की सरकारी जाय से कम्पनी के लिये व्यापारिक वस्तुएँ खरीदते थे और फिर बिना किसी प्रकार के बदले के इन वस्तुओं को योरोप में बिकने के लिये भेज देते थे। इस प्रकार भारत का बहुत सा धन प्रतिवर्ष बाहर चला जाता था।

इसके अतिरिक्त बंगाल में अंग्रेजों का प्रभुत्व हो जाने पर तो देश के समस्त व्यापारों पर उनका एक छत्र अधिकार हो गया। अधिकांश व्यापार तो उन्होंने पहले ही अपने हाथ में ले लिये थे, किन्तु नमक, सुपारी तथा तम्बाकू का व्यापार जो अभी तक भारतीयों के हाथ में था, वह भी धीरे-धीरे कम्पनी के व्यापारियों ने उनसे छीन लिया। क्योंकि इनको तैयार करने में इतना अधिक लाभ था कि कम्पनी बहुत भारी टैक्स लगाकर भी इतना अधिक लाभ नहीं उठा सकती थी।

कम्पनी के व्यापारियों के साथ-साथ ब्रिटिश राजनीतिकों तथा अधिकारियों ने भी भारतीय उद्योगों को नष्ट करने तथा भारतीय पूँजी को हड़पने में कोई कमी नहीं रखी। फलतः इनके - कम्पनी के गवर्नर जनरल तथा व्यापारिक रेजिडेन्टों - द्वारा ब्रिटेन में बनी हुई वस्तुओं की सपत तो

भारत में बढ़ायी ही गयी, भारतीय वस्तुओं पर भारी चुंगी लगाकर उन्हें इंग्लैण्ड जाने से भी रोका गया । परिणाम स्वरूप भारत से पूंजी का निर्यात तो निरन्तर होता रहा ,किन्तु धन का आयात कुछ भी न हुआ । जिससे निराश होकर भारतीय कारीगरों ने अपने उद्योगों को छोड़कर कृषि-कार्य प्रारम्भ किया ।

इसके अतिरिक्त कम्पनी के थे उच्च अधिकारीगण फसल के समय मंडियों से समस्त अनाज तथा अन्य आवश्यक सामग्री खरीद लेते थे और फिर उन्हीं वस्तुओं को अभाव की स्थिति में मनमाने दामों पर बेचते थे । सरकार की इस नीति के कारण कृत्रिम अभावों एवं दुर्मितियों की सृष्टि हुई और भारत का समस्त धन धीरे-धीरे विदेशों में जाने लगा ।

इसके अतिरिक्त और्जों ने भारत में रेलों की सुविधा प्रदान कर लोहे और मशीनों के निर्यात से अपना अर्थ कल्याण तो किया ही, अन्य देशों से होने वाले युद्धों का व्यवहार भी भारत पर ही ढाला ।

और्जों की इस अन्यायपूर्ण व्यापारिक नीति से भारत के अनेक उद्योग तो नष्ट हुए ही, अन्य देशों से आने वाली वस्तुओं की वृद्धि के मूल्य स्वरूप भारत के बहुत बड़े भाग की जीविका उससे छिनकर इंग्लैण्ड जाने लगी और हमारा देश भारत दिन प्रतिदिन आर्थिक दृष्टि से दुर्बल एवं दरिद्र होता गया ।

सांस्कृतिक परिवर्तन :

नयी विदेशी शिक्षा प्रणाली का प्रारम्भ -

भारत में शिक्षा का जो प्राचीन रूप दिखाई देता है वह पुरोहितों की वर्ग भावना के कारण कर्मकाण्डीय तथा उच्च वर्गों तक ही सीमित था । किन्तु परिस्थितियों एवं आवश्यकताओं के अनुरूप इसकी स्वरूप में निरन्तर परिवर्तन होता रहा है । अंग्रेजों ने जिस समय भारत में प्रवेश किया उस समय कुछ शिक्षाविदों के प्रयत्न से शिक्षा यद्यपि सर्वजन सुलभ हो गई थी किन्तु धन के अभाव में इसकी अवस्था अत्यन्त शोचनीय थी । उचित स्थान के अभाव में अधिकांशतः पाठशालाएँ मन्दिरों, बरामदों अथवा पेड़ों के नीचे ही खोल ली जाती थी, जिनमें शिक्षा देने वाले अध्यापकगण भी पूर्णतः योग्य अथवा शिक्षित नहीं होते थे । साथ ही शिक्षा के धर्म प्रधान होने के कारण विज्ञान आदि अन्य महत्वपूर्ण विषयों की भी उपेक्षा होती थी ।

किन्तु अंग्रेज जब भारत आये तो उनके साथ वहाँ की भाषा तथा पाश्चात्य ज्ञान-विज्ञान का भी आगमन हुआ । जिसके सम्पर्क से देश की परिस्थितियों में तो परिवर्तन हुआ ही, इन परिवर्तित परिस्थितियों में शिक्षा की प्रचलित धर्म प्रधान देशी शिक्षा प्रणाली भी संकीर्ण एवं व्यर्थ सिद्ध प्रतीत हुई । जिसकी प्रतिक्रिया स्वरूप देश भर में एक नवीन शिक्षा पद्धति की योजना की गई, जो अपने नवीन रूप के कारण भारतीयों द्वारा विदेशी शिक्षा प्रणाली के नाम से पुकारा गयी । किन्तु इस शिक्षा विकास के मूल में अंग्रेजों की भारतीय हित चिन्तना की अपेक्षा उनकी साम्राज्यवादी स्वार्थ नीति ही क्रियाशील थी । क्योंकि वह जानते थे कि जब तक भारतीय अपनी संस्कृति के प्रति निष्ठावान है तब तक उन्हें अपने पूर्णतः आधीन नहीं किया जा सकता । अतः उन्होंने अपने स्वार्थ के बशीभूत ही भारतीयों को उनकी संस्कृति से विमुक्त करने तथा पाश्चात्य संस्कृति को उन पर आरोपित करने के लिये शिक्षा सुधार की एक नवीन चाल चली और अंग्रेजी शिक्षा, भाषा तथा साहित्य के ज्ञान को भारतवर्ष की

उन्नति का एक महत्वपूर्ण साधन बताकर भारत में उसके प्रचार हेतु अनेक नवीन स्कूलों की स्थापना की। जिनमें शिक्षा का माध्यम अंग्रेजी तो रखा ही गया, शिक्षा प्रणाली में सुधार हेतु अनेक विकासात्मक कदम भी उठाये गये। शिक्षा-विकास को ध्यान में रखकर सन् १८५४ में चार्ल्स वुड ने शिक्षा के स्वरूप को निश्चित करने तथा उसे सर्वजन सुलभ बनाने के लिये एक निर्देश पत्र तैयार किया जिसके अनुसार शिक्षा का मूलाधार यूरोपीय कला, विज्ञान, दर्शन और साहित्य का अध्ययन निश्चित किया गया तथा इसे सर्वजन सुलभ बनाने के लिये उच्च^{रीक्षा} के अतिरिक्त गांवों में पाठशालाओं की व्यवस्था के साथ ही शिक्षा के माध्यम स्वरूप देशी भाषाओं पर भी जोर दिया गया।

शिक्षा के क्षेत्र में इन सुविधाओं को प्रदान करने के साथ ही, अंग्रेजी शिक्षा के प्रति जन-सामान्य को आकृष्ट करने के लिये उन्होंने एक चाल और चली और वह थी प्रचलित फारसी के स्थान पर अंग्रेजी को सरकारी काम-काज की भाषा स्वीकार करना। परिणाम स्वरूप भारतीयों में स्वयं भी अंग्रेजी के प्रति तीव्र जिज्ञासा एवं उत्कण्ठा उत्पन्न हुई, जिसका लाभ उठाकर अंग्रेजों ने देश में इस नवीन शिक्षा प्रणाली का सूब प्रचार एवं प्रसार किया।

किन्तु इस नवीन शिक्षा प्रणाली में पाश्चात्य ज्ञान विज्ञान के समस्त भारतीय धर्म, दर्शन, कला तथा साहित्य की पूर्णतः उपेक्षा कर उसे पुस्तकीय ज्ञान तक ही सीमित रखा गया था, अतः शिक्षा धीरे-धीरे जीवन से ही विच्छिन्न हो गई। जिसका परिणाम यह हुआ कि विद्यालय से निकलने के पश्चात् छात्रों के पास बल्लियों के अतिरिक्त कोई ऐसा साधन ही शेष नहीं रहता था, जिससे द्वारा वह अपना तथा अपने परिवार का जीवन निर्वाह कर सकें फलतः विवश होकर उन्हें सरकारी नौकरियों का ही आश्रय ग्रहण करना पड़ता था। जिसने अप्रत्यक्ष रूप से भारत में अंग्रेजी साम्राज्यवाद के पैस को ही अधिक मजबूत बनाया।

इस प्रकार यद्यपि यह स्पष्ट है कि अंग्रेजों द्वारा प्रचारित समस्त

शिक्षा प्रसार कार्य भारतीय संस्कृति पर पाश्चात्य संस्कारों को आरोपित करने की एक चाल थी। जिसमें उन्हें काफी कुछ सफलता भी मिली थी। किन्तु इसके माध्यम से एक ओर जहाँ उन्होंने सुधारों के नाम पर औंजी साम्राज्यवाद के पैरों को भारत में सुदृढ़ करने का प्रयास किया, वहीं दूसरी ओर इस नवीन शिक्षा के द्वारा आगत ज्ञान विज्ञान के नवीन विचारों ने भारतीय जन-मानस को उद्बुद्ध कर उसे विकास के विविध आयाम दिये। भारतीय नवजागरण एवं राष्ट्रीयता के मूल में तो भारतीयों की औंजी शिक्षा से प्राप्त यह नवउद्भूत जागरूक चेतना ही क्रियाशील थी, जिसने पाश्चात्य प्रभावों को ग्रहण कर भारतवासियों में आत्मोन्नति एवं अपने देश के प्रति अनन्य अनुराग की भावना को जन्म दिया।

औंजी शिक्षा के सम्बन्ध में कुछ ऐसा ही अमिमत प्रस्तुत करते हुए शिवकुमार मिश्र ने लिखा है -- 'अंग्रेजों ने देश में अंग्रेजी के प्रचार और प्रसार का जो प्रयास किया, उसके मूल में उनका वास्तविक उद्देश्य निश्चित रूप से अपने को मजबूत करना था - - - - किन्तु एकबार ज्ञान के दरवाजे खुल जाने पर उनके माध्यम से जो प्रकाश विकीर्ण हुआ, उसने अनेक दिशाओं में प्रबुद्ध भारतीय मानस को गतिशील किया - - - - - ।'

ज्ञान-विज्ञान के विकास से भारतीय समाज में नयी जीवन पद्धति का प्रारम्भ -

प्रशासनिक क्षेत्र में औंजी के सम्पर्क से भारत में जिस नवीन शिक्षा एवं ज्ञान विज्ञान का आगमन हुआ उसने भारतीय समाज में वैज्ञानिक एवं बौद्धिक दृष्टि प्रदान कर एक नवीन जीवन-पद्धति को जन्म दिया, जिसका अमिट प्रभाव तत्कालीन सामाजिक जीवन पर स्पष्ट दिखाई देता है।

१. शिवकुमार मिश्र - यथार्थवाद - पृष्ठ १५८

पाश्चात्य शिक्षा के परिणामस्वरूप ज्ञान-विज्ञान का भारतीय जीवन पर सबसे बड़ा प्रभाव जो दिखाई देता है वह है बौद्धिक एवं वैज्ञानिक दृष्टि के परिप्रेक्ष्य में सामाजिकों का बौद्धिक तथा मानसिक विकास । सम-सामयिक विसंगतियों एवं कुरीतियों के विरुद्ध जन्मे सामाजिक एवं धार्मिक आन्दोलन वस्तुतः सामाजिकों की इस नवोद्भूत वैज्ञानिक एवं बौद्धिक दृष्टि के ही परिणाम हैं । फलतः समाज में व्याप्त अन्धविश्वास एवं रूढ़ियाँ, जो अति प्राचीन काल से समाज में अपना आधिपत्य जमाये थी, दूर हुई । शिक्षा में सभी वर्गों को समानाधिकार प्राप्त होने से जाति-पाँति के संकीर्ण बन्धन दूर हुए तथा समाज में अन्तर्जातीय विवाह का प्रचलन हुआ ।

यद्यपि यह सत्य है कि भारत में इन बुद्धिवादी विचारों के आगमन का मूल कारण पाश्चात्य ज्ञान-विज्ञान का विकास है, किन्तु भारतीय समाज में उत्पन्न इन उदार विचारों को जन्म देने का एकमात्र श्रेय पाश्चात्य शिक्षा एवं ज्ञान-विज्ञान को ही नहीं दिया जा सकता । वस्तु सत्य तो यह है कि जिस समय औद्योगिक नवीन शिक्षा के नाम पर भारतीय समाज को अपने अनुरूप ढालने के लिये प्रयत्नशील थे, उसी समय भारतीय समाज में जागृक शिक्षितों का एक ऐसा वर्ग उत्पन्न हो रहा था जो औद्योगिक शिक्षा से प्रभावित होकर भी भारतीयता को सुरक्षित रखना चाहता था, अतः उसने पाश्चात्य संस्कृति के अन्धानुकरण की अपेक्षा पाश्चात्य सभ्यता तथा संस्कृति की महान् उपलब्धियों को भारतीय संस्कृति में आत्मसात कर देश को नवजागरण का सन्देश दिया । बंगाल तथा सम्पूर्ण हिन्दी प्रदेश में होने वाला नवजागरण वस्तुतः, पाश्चात्य शिक्षा से प्रभावित राजाराममोहनराय, दयानन्द सरस्वती, देवेन्द्रनाथ ठाकुर, ईश्वरचन्द्र विद्यासागर, बंकिम चन्द्र तथा भारतेन्दु हरिश्चन्द्र सदृश कुछ ऐसे ही जागृक बुद्धिवादियों की सन्तुलित एवं सामंजस्य पूर्ण दृष्टि का ही प्रत्यक्ष परिणाम है, जिन्होंने दोनों संस्कृतियों के समन्वय द्वारा एक और यदि धर्म के परिष्करण द्वारा जागरण का मंत्र फूँका, तो दूसरी ओर साहित्य

रचना के माध्यम से प्राचीन गौरव और आधुनिक दुरवस्था की ओर जनता का ध्यान आकृष्ट कराकर भारतीय जनता के चतुर्विध विकास का महत्वपूर्ण प्रयास किया ।^१

भारतीय समाज में उद्भूत इन उदार विचारों को जन्म देने के साथ ही भारत की स्वतन्त्रता का एक मात्र कारण भी पाश्चात्य शिक्षा तथा ज्ञान-विज्ञान से उत्पन्न नवीन जीवन दृष्टि का ही अप्रत्यक्ष परिणाम है । यद्यपि अप्रत्यक्षतः तो अंग्रेज भारत को परतन्त्रता के पाश में जकड़े रखने के लिये ही प्रयत्नशील दिखायी देते हैं, किन्तु पाश्चात्य ज्ञान-विज्ञान, साहित्य तथा इतिहास के अध्ययन द्वारा उन्होंने जनमानस में ही -- देशवासियों की स्वतन्त्रता, समानता तथा बन्धुत्व सदृश जिन्हें उच्चादर्शों से परिचित कराया था उससे प्रेरित होकर ही भारतवासियों ने अंग्रेजों की शोषण नीति के विरुद्ध स्वतन्त्रता की मानव का जन्म सिद्ध अधिकार स्वीकार कर समय-समय पर अनेक आन्दोलनों को जन्म दिया और इस प्रकार भारतीय गतिविधियों को एक नवीन मोड़ देकर वह नवयुग के निर्माण के लिये प्रयत्नशील हुए ।

१. सम्पादक धीरेन्द्रवर्मा आदि - हिन्दी साहित्य (तृतीय खण्ड) पृष्ठ ६

किन्तु एक ओर जहाँ नवीन शिक्षा के प्रभावान्तर्गत पाश्चात्य ज्ञान-विज्ञान एवं शिक्षा के विकास ने भारतवासियों को एक तर्क सम्मत एवं वैज्ञानिक दृष्टि प्रदान कर भारतीय रुढ़िग्रस्त समाज को विकास की अनेक नवीन दिशायें दी, वहीं पाश्चात्य सभ्यता के अन्धानुकरण ने देश में कुछ ऐसे नव-शिक्षितों को भी जन्म दिया जो पाश्चात्य ज्ञान-विज्ञान के समझ अपने गरिमामय ज्ञान की अवहेलना कर भारतीय संस्कृति की ही उपेक्षा कर बैठे। परिणाम स्वरूप भारतीयों के रहन-सहन एवं खान-पान में तो अन्तर आया ही, उनके परिवर्तित विचारों के कारण समाज में धार्मिक एवं सामाजिक अराक्यता का भी जन्म हुआ। किन्तु दो संस्कृतियों में स्थित परस्पर विरोध के कारण इन नवशिक्षितों का जीवन अस्थिर हो उठा और इनमें चरित्रहीनता तथा धार्मिक विरोध के लक्षण भी दिखायी देने लगे।

ज्ञान-विज्ञान के आलोक में अन्य देशों की भाँति भारत में भी औद्योगिक क्रान्ति की अवतारणा हुई। फलतः हस्त-उद्योग तो समाप्त हुए ही, आबीविका की तलाश में भारतीयों का नागरिक जीवन से अटूट सम्बन्ध स्थापित हुआ और भारतीय समाज में प्रचलित संयुक्तपरिवार व्यवस्था टूट-टूट कर छोटे-छोटे परिवारों में विभक्त होने लगी।

ज्ञान-विज्ञान के आगमन से देश में अनेक वैज्ञानिक आविष्कार हुए। जिनके कारण एक ओर यदि मनुष्य को दैनिक जीवन में अनेकों सुविधाएँ प्राप्त हुई तो दूसरी ओर युग-युग की व्यस्तताओं ने व्यक्ति को आत्मकेन्द्रित बनाकर समाज को अनेकविध विषयमताओं एवं बटिलताओं में भी जकड़ लिया। आधुनिक समाज में होने वाला पारिवारिक विघटन, वस्तुतः यन्त्रयुग की इन बढ़ती विषयमताओं का ही एक पहलू है, जिसे भारतीय समाज की प्रचलित मान्यताओं में आपूल परिवर्तन की माँग को स्पष्ट कर यूनानुकूल नवीन जीवनादर्शों की स्थापना पर बल दिया।

नये किस्म के शहरी कस्बाई मध्यवर्ग का उदय -

‘मध्यवर्ग’ जैसा कि नाम से ही स्पष्ट है, समाज के लोगों का ऐसा समूह जो मध्यम मार्ग का अनुयायी हो अर्थात् जिसकी स्थिति न तो समाज के उच्च कहलाने वाले वर्ग में हो, जिसके लिए ऐश्वर्य विलास के समस्त साधन सहज उपलब्ध होते हैं और न ही निम्न वर्ग में जहाँ दिन-रात मजदूरी एवं श्रम के बावजूद मनुष्य अपनी जीविका निर्वाह में असफल रहता है। वरन् इन दोनों से ही भिन्न ‘मध्यवर्ग’ सामाजिक प्राणियों का एक ऐसा वर्ग समूह है जहाँ मनुष्य यथाशक्ति शैक्षिक योग्यता प्राप्त कर अपनी आकांक्षाओं की पूर्ति के लिये सदैव प्रयत्नशील रहता हुआ विकास की ओर अग्रसर होता है तथा सामाजिक प्रतिष्ठा का अधिकारी होता है।

मध्यमवर्ग का उदय सर्वप्रथम यूरोप में सत्रहवीं शताब्दी में व्यावसायिक उन्नति और उपनिवेशों से अतिशय धन संबन्ध के कारण हुआ^१। अर्थात् १७ वीं शताब्दी में जब व्यावसायिक उन्नति के परिणाम स्वरूप वहाँ पूँजीवाद का विकास हुआ और सामन्तों के अधिकार छिनकर धीरे-धीरे मध्यवर्गीय व्यवसायों के हाथ में जाने लगे। इस प्रकार स्पष्ट है कि मूलतः यह मध्यवर्ग पूँजीवादी सम्यता का परिणाम है। मध्यवर्ग की इसी विशिष्टता को उद्घाटित करते हुए कहा गया है कि ‘पूँजीवादी आर्थिक व्यवस्था ने समाज को इतना बटिल कर दिया है कि एक मध्यवर्ग की आवश्यकता हुई जो इस बटिल व्यवस्था के संघटन सूत्र को संभाल सके। इस वर्ग में नौकरी पेशा, शिक्षक, कलक और अन्य साधारण लोग आते हैं। मध्यवर्ग विशेषतः बुद्धि प्रधान वर्ग माना गया है और सामाजिक क्रान्ति के प्रायः समस्त विचारों का सर्वन इस में ही होता है।’^२

१. शम्भू नाथ सिंह - मूल्य और उपलब्धि, पृष्ठ ७५

२. धीरेन्द्र वर्मा (प्रधान सम्पादक) ‘हिन्दी साहित्य कोष’, पृष्ठ ५६४

किन्तु भारत में इसका उदय यूरोप से लगभग एक शताब्दी बाद हुआ अर्थात् १८वीं शताब्दी में जब भारत में भी औद्योगिक क्रांति तदनन्तर पुंजीवाद का विकास हुआ । इस प्रकार यद्यपि दोनों ही स्थानों पर मध्यवर्ग की उदयकालीन परिस्थितियाँ समान थी । किन्तु भारतीय समाज में मध्यवर्ग की उत्पत्ति सर्वप्रथम दलालों के रूप में ही दिखायी देती है, जो भारत में जाये औद्योगिक व्यापारियों और भारतीयों के बीच मध्यस्थ का कार्य करते थे । ये आर्थिक दृष्टि से न बहुत अमीर होते थे और न गरीब । इनकी मुख्य योग्यता औद्योगिक भाषा का सामान्य ज्ञान था और जैसे-जैसे व्यापार की वृद्धि होती गयी दलालों की वृद्धि के साथ ही विस्तृत व्यापार के कार्यभार को सम्भालने एवं उनकी आय-व्यय का लेखा-बोखा रखने के लिये एक बड़े शिक्षित समुदाय की भी आवश्यकता पड़ी, जिसे विदेशी व्यापार के साथ मध्यवर्ग के क्षेत्र को भी विस्तृत किया । किन्तु इसका पूर्ण विकास १९वीं शताब्दी में ही हुआ ।

१९ वीं शताब्दी उदयार्द्ध अर्थात् सन् १८५७ की क्रांति के बाद मध्यवर्ग का जो रूप दिखायी देता है उसका सम्बन्ध प्रत्यक्षतः नवीन शिक्षा एवं ज्ञान-विज्ञान की उन्नति के परिणामस्वरूप उत्पन्न औद्योगिक क्रांति से था, अतः इस वर्ग के अन्तर्गत मुख्यतः ऐसे व्यक्तियों का ही बाहुल्य था जो भारत में हो रहे उद्योगों की ओर आकर्षित होकर शहरों की ओर बढ़ रहा था । वस्तुतः औद्योगिक क्रांति के परिणामस्वरूप भारत का अधिकांश जन-जीवन जो अपनी आजीविका नष्ट होने से कृषि पर ही आश्रित हो गया था, जमींदारों की स्वार्थ नीतियों तथा निरन्तर पड़ने वाले दुर्भिक्षों से संतुष्ट हो, आजीविका की खोज में अपने गाँवों से दूर बड़े-बड़े शहरों तथा पास के कस्बों में जाकर बसने लगा । क्योंकि वहाँ कृषि के अतिरिक्त अन्य अनेक ऐसे साधन थे जिनके माध्यम से धनोपार्जन करके वह अपना तथा अपने परिवार का जीवन निर्वाह आसानी से कर सकता था यथा छोटा मोटा व्यवसाय, नौकरी तथा

कार्यालयों के चपरासी इत्यादि । इसके अतिरिक्त औद्योगिक विकास के फलस्वरूप नयी-नयी मिलों एवं कारखानों की स्थापना भी मुख्यतः शहरों में ही हो रही थी अतः एक ओर तो उनके प्रति उनमें विशेष आकर्षण था, दूसरे श्रमिकों की आवश्यकता के कारण उस समय शहरों में नौकरी भी आसानी से मिल जाती थी । यद्यपि मूलतः यह वर्ग कम पढ़ा लिखा एवं अशिक्षित ही था किन्तु शिक्षितों के बीच रहने के कारण इसमें अपेक्षाकृत जागरूकता का भाव उत्पन्न हो रहा था ।

इसी समय निम्न मध्यवर्गीय कहलाने वाले इस अशिक्षित अथवा अर्द्धशिक्षित वर्ग के साथ ही शहरों में औद्योगिक शिक्षा एवं सम्यक्ता से प्रभावित एक नवीन पढ़े-लिखे शिक्षित वर्ग का भी उदय हो रहा था, जो नौकरी करने में ही अपने कर्तव्यों की इतिश्री समझता था तथा जन सामान्य में 'बाबू' वर्ग के नाम से प्रख्यात था साथ ही शहरों की साधन सम्पन्नता के कारण यह वर्ग गाँवों की अपेक्षा शहरों में निवास करना ही अधिक पसन्द करता था । इस प्रकार स्पष्ट है कि इस नवीन मध्यवर्ग में शिक्षित, अशिक्षित एवं अर्द्धशिक्षित सभी लोगों का समावेश हुआ । किन्तु शहरों में निवास के बावजूद यह वर्ग आर्थिक दृष्टि से सन्तुष्ट नहीं था । घनाभाव के कारण अधिकांशतः उसे गन्दी एवं घनी बास्तियों में रहना पड़ता था, साथ ही यहाँ आकर उसका सम्पर्क कुछ ऐसे लोगों से हो रहा था जिनकी आर्थिक स्थिति उससे कहीं ज्यादा अच्छी थी और उन तक पहुँचने की उसकी महत्वाकांक्षा ने उसके जीवन में असन्तोष की भावना को जन्म देकर उसके सामाजिक जीवन को अत्यन्त संघर्षमय बना दिया था ।

लेकिन यह भी सत्य है कि पाश्चात्य शिक्षा से प्रभावित होने के कारण यह नवीन वर्ग अन्य वर्गों की अपेक्षा अधिक जागरूक हो गया था । भारत को आधुनिकता की ओर अग्रसर कराने तथा भारतीय जीवन में अनेक क्रान्तिकारी परिवर्तनों को जन्म देने में इस वर्ग का विशेष हाथ रहा है । इसका मूल कारण था कि निम्न वर्ग तो सीधा-सादा, मोला और निरीह

किसान था, जो अपनी निर्धनता के कारण नवीन शिक्षा एवं ज्ञान विज्ञान से सर्वथा अनभिज्ञ एवं अपरिचित था तथा अपनी ही समस्याओं से पूर्णतः घिरा हुआ था। ~~अतः~~ इसके विपरीत जो उच्चवर्ग - राजा-महाराजा, सामन्तों और जमींदारों का था, वह अपने स्वार्थ के वशीभूत हो ~~अंग्रेजों~~ का ही- हित साधन करते थे साथ ही कट्टर होने के कारण ज्ञान-विज्ञान द्वारा होने वाले नवीन परिवर्तनों का भी उनके लिये कोई महत्त्व न था अतः वह उसका विरोध ही करते थे।

लेकिन यह मध्यवर्गी अपनी जागरूक बुद्धि तथा पाश्चात्य ज्ञान-विज्ञान के प्रभाव स्वरूप देश-विदेश में होने वाले नित-नूतन परिवर्तनों से भी परिचित थे, अतः पाश्चात्य देशों के साथ उनकी दृष्टि अपने देश की दयनीय दशा के प्रति आकृष्ट हुई और उन्होंने उसके निवारणार्थ देशवासियों को आत्मोन्नति के लिये ही प्रेरित किया। इस प्रकार भारतवासियों में राष्ट्रीय चेतना जागृत कराने का प्रमुख दायित्व इस नवीन शहरी वर्ग पर ही है। किन्तु यह नवीन मध्यवर्ग पाश्चात्य मध्यवर्गियों की भाँति उग्र नहीं था वरन् इसने अत्यन्त उदारता के साथ समय-समय पर अपनी आर्थिक, सामाजिक तथा राजनीतिक माँगों को सरकार के समक्ष प्रस्तुत कर देश की विशाल पीड़ित मानवता का समर्थन किया। मध्यवर्गियों की इसी चारित्रिक विशिष्टता का उद्घाटन करते हुए श्री सिंह का कथन है -- 'यद्यपि राष्ट्रीयता की भावना उसमें कूट-कूट कर मरी हुई थी परन्तु १९ वीं शताब्दी का नवीन भारतीय मध्यवर्ग पाश्चात्य मध्यवर्ग की भाँति विद्रोही नहीं था। राष्ट्रीयता की प्रवृत्ति उस काल में उदारपन्थी थी जो एक ओर तो अंग्रेजी राज्य के शोषण का विरोध करती थी और दूसरी ओर महारानी विक्टोरिया की कृपा पर विश्वास भी करती थी, उसी प्रकार वह एक ओर तो राजाओं सामन्तों को रहने देना चाहती थी दूसरी ओर स्वदेशी उद्योगों की वृद्धि और सामाजिक न्याय पर आधारित शासन व्यवस्था की माँग भी करती थी।' किन्तु धीरे-

१. जम्पूनाथ सिंह - 'मूल्य और उपलब्धि', पृष्ठ ७६-८०।

धीरे और्जों की साम्राज्यवादी नीति से प्रभावित होकर उनकी यह राष्ट्रीय भावना उग्र रूप धारण करती गयी । जिसकी चरण परिणति भारत को परतन्त्रता के पाश से मुक्त कराने में दिखायी देती है ।

लेकिन एक ओर जहाँ मध्यवर्ग ने अपने सद्प्रयत्नों से देश को परतन्त्रता के पाश से मुक्त कराने के लिये अनेक प्रयास किये वहीं दूसरी ओर वह अपनी ही दुर्बलताओं के पाश में जकड़ते गये । परिणाम स्वरूप मध्यवर्ग के साथ ही देश में अनेक नयी समस्याओं का भी जन्म हुआ ।

इन सभी के सम्मिलित प्रभाव से भारतीय जीवन-सन्दर्भों में होने वाले नये परिवर्तन -

भारतीय जीवन-सन्दर्भों में परिवर्तन की दृष्टि से १९वीं शताब्दी भारतीय इतिहास में अपना एक विशिष्ट स्थान रखती है । यद्यपि प्रत्यक्षातः यह युग और्जों की स्वार्थपूर्ण नीतियों तथा पाश्चात्य शिक्षा एवं सम्यता के बढ़ते हुए प्रभावों के कारण भारत में और्जी साम्राज्यवाद के प्रचार एवं प्रसार का युग था, जिसने अपने स्वार्थ के वशीभूत हो देश में अनेक आर्थिक, सांस्कृतिक एवं राजनैतिक परिस्थितियों को जन्म देकर भारत में अनेक विषय नवीनताओं एवं विचारणाओं का सूत्रपात किया । किन्तु इन परिवर्तित परिस्थितियों का भारतीय जन-जीवन पर जो अप्रत्यक्ष प्रभाव पड़ा वह इन प्रत्यक्ष प्रभावों की अपेक्षा कहीं अधिक व्यापक एवं महत्वपूर्ण था । इस दृष्टि से इस युग की महत्वपूर्ण उपलब्धि थी, राष्ट्रीय चेतना का विकास, नये राष्ट्रवाद का प्रारम्भ तथा विशिष्ट किस्म के जीवन मूल्यों का निर्माण, जिन्होंने और्जों की चढ्यन्त्र-पूर्ण नीतियों से जनसामान्य को अलग करके हुए स्वतन्त्रता संग्राम के लिये एक नवीन वातावरण तो निर्मित किया ही, समाज की जर्जरित मान्यताओं में आमूल परिवर्तन कर तथा जन सामान्य के बीच एक वैचारिक क्रान्ति को जन्म देकर परवर्ती युग को भी एक नवीन दिशा प्रदान कर उन्नति की ओर अग्रसर किया ।

राष्ट्रीय-चेतना का विकास -

१६वीं शताब्दी में विकसित राष्ट्रीय-चेतना मूलतः और्जी साम्राज्यवाद की प्रतिक्रिया का परिणाम है, जिसने एक ओर यदि और्जों के शोषण एवं अन्यायों के विरुद्ध कटुता, अवज्ञा तथा घृणा की भावना को भरकर भारतवासियों में अपने देश तथा देशवासियों के प्रति अनन्य अनुराग तथा प्रेम की भावना को जन्म दिया वहीं दूसरी ओर अपने द्वारा लाये गये पाश्चात्य ज्ञान-विज्ञान, साहित्य तथा इतिहास के अध्ययन से देश में नये-नये विचारों को जन्म देकर देशवासियों को अपनी परतन्त्रता के प्रति सचेत किया ।

किन्तु अपने प्रारम्भिक रूप में होने के कारण १६ वीं शताब्दी में विकसित यह राष्ट्रीय-चेतना अत्यधिक व्याप्त न होकर हिन्दू-पुनरुत्थान तथा देश-दशा सुधार तक ही सीमित थी। जिसके प्रथम संवाहक थे राजा राममोहन राय, दयानन्द सरस्वती, स्वामी विवेकानन्द तथा श्रीमती एनीबेसेन्ट, जिन्होंने देश की जर्जरित सामाजिक अवस्था से द्रुब्य होकर अपने क्रान्तिकारी विचारों को एक सामाजिक आन्दोलन का रूप दिया । यद्यपि इनके थे प्रयत्न विदेशी ढंग पर थे किन्तु इनकी आत्मा भारतीय ही थी । पाश्चात्य विचारों से प्रभावित होने के कारण इन्होंने देश में व्याप्त कुरीतियों, अन्धविश्वासों एवं रूढ़ियों का परिष्करण कर लोगों को विशुद्ध हिन्दू धर्म का ज्ञान तो कराया ही, जन-जीवन में आत्मविश्वास एवं आत्मगौरव का भाव जागृत कर भारतीयों को अपने जन्मसिद्ध अधिकारों के प्रति भी सचेत किया । किन्तु जैसे-जैसे और्जों के अत्यचार बढ़ते गये, राष्ट्रीय भावना से ओत-प्रोत कतिपय नेताओं की दृष्टि समसामयिक राजनीति पर भी पड़ी और उन्होंने राजनैतिक क्षेत्र में पदार्पण कर इस संकुचित राष्ट्रीयता को विस्तृत राजनीतिक रूप प्रदान किया ।

१. संपादक धीरेन्द्रवर्मा आदि 'हिन्दी साहित्य' तृतीय खण्ड, पृष्ठ ६

इन महानुभावों में श्री महादेव रानाडे, गोपालकृष्ण गोखले, सुरेन्द्रनाथ बनर्जी, बाल गंगाधर तिलक, लाला लाजपतराय तथा दादामाई नोरोजी अग्रगणनीय हैं। जनता का करुण क्रन्दन सुनकर इनका हृदय दया से भर उठा और उनके उद्धार के निमित्त इन राष्ट्रीय नेताओं ने विदेशी सरकार के विरुद्ध एक व्यापक संघर्ष छेड़ दिया साथ ही राष्ट्रीयता की भावना को अधिक संगठित एवं सुदृढ़ रूप प्रदान करने के लिये उन्होंने लार्ड डफरिन द्वारा संस्थापित 'इंडियन नेशनल कांग्रेस', जो एक सामाजिक संस्था थी, को भारतवर्ष की एक राष्ट्रीय सभा का रूप देकर देश के सम्पूर्ण आबाल वृद्ध वनिताओं के हृदय में 'राष्ट्रीय चेतना' का प्रसार किया। २०वीं शताब्दी में विकसित राष्ट्रीय आन्दोलन वस्तुतः भारतवासियों की इस नव-उद्भूत राष्ट्रीय चेतना का ही विकसित रूप था।

भारतीय जन-मानस में राष्ट्रीय चेतना जागृत कराने में तत्कालीन सांस्कृतिक एवं राजनीतिक कारण तो मूल प्रेरणा स्रोत थे ही, तत्कालीन साहित्यिक गतिविधियों ने भी राष्ट्रीय चेतना के विकास में अपूर्व सहयोग प्रदान किया। भारतीय साहित्य के इतिहास में १९वीं शताब्दी वह काल विशेष है जब उर्दू और अंग्रेजी के समक्ष हिन्दी भाषा फलतः सम्पूर्ण भारतीय संस्कृति उपेक्षित हो रही थी। संयोग से इसी समय भारतेन्दु सदाशिव कुँवर राष्ट्र-प्रेमी चिन्तकों की दृष्टि देश के प्राचीन गौरव एवं आधुनिक दुरवस्था की ओर आकृष्ट हुई और उन्होंने देश के पुनरुत्थान के लिये हिन्दी को जन-सम्पर्क का महत्वपूर्ण माध्यम स्वीकार कर राष्ट्रीय भावना के विकास का पूर्ण प्रयत्न किया। उनका विश्वास था कि भारतीय संस्कृति एवं सांस्कृतिक मूल्यों की रक्षा के लिये हिन्दी ही एक ऐसा सशक्त माध्यम है जिसके द्वारा वह अपने राष्ट्रीय भावों एवं विचारों को जन-सामान्य तक पहुँचाने में सफल हो सकते हैं। अपनी भाषा की महत्ता प्रतिपादित करते हुए भारतेन्दु ने स्वयं लिखा भी है।

“निज भाषा उन्नति अहै, सब उन्नति को मूल ।

बिन निज भाषा ज्ञान के, मिटत न हियको शूल ॥”

जिसके लिये वह निरन्तर प्रयत्नशील भी रहे । उनके द्वारा लिखे गये नाटक, कविताएँ तथा निबन्ध इत्यादि वस्तुतः अप्रत्यक्ष रूप से उनकी राष्ट्रीय भावनाओं के ही प्रतीक हैं, जिसमें उन्होंने सरल हिन्दी के माध्यम से समसामयिक प्रश्नों यथा औजों द्वारा किये गये शोषण, अन्याय एवं अत्याचार, अज्ञानान्धकार में सोये भारतीयों की अज्ञानता, धर्मान्धता एवं कूपमण्डकता, धर्म के नाम पर समाज में होने वाले व्यभिचार, सामाजिक कुरीतियों, अन्यायों एवं असंतियों पर व्यंग्य प्रहार कर अपने क्रान्तिकारी विचारों को जनसामान्य तक पहुँचाया । किन्तु तत्कालीन अधिकांश साहित्यकार, साहित्यकार के साथ-साथ पत्रकार भी थे अतः इस काल विशेष में पत्र-पत्रिकाओं का सम्पादन ही अधिक हुआ । कवि-वचन-सुधा, हरिश्चन्द्र मंगेजीन, सरस्वती पत्रिका, भारत मित्र हिन्दी प्रदीप, हिन्दोस्थान, मित्र विलास, आर्य सिद्धान्त तथा धर्म प्रचारक इस युग की कतिपय प्रमुख पत्रिकाएँ थी । जिनमें अपनी रचनाओं को प्रस्तुत कर साहित्यकारों ने हिन्दी भाषा एवं साहित्य को समृद्ध करने के साथ ही युगीन राजनैतिक, सामाजिक एवं धार्मिक प्रश्नों को उठाकर भारतवासियों में राष्ट्रीय चेतना के विकास प्रयत्न का एक महत्त्वपूर्ण कार्य किया । इस प्रकार इस युग में राष्ट्रीय चेतना के विकास की एकमात्र संवाहक ये युगीन पत्र-पत्रिकाएँ ही थी, जिन्होंने राष्ट्रीयता की भावना को देश के कोने-कोने तक पहुँचाकर उसे व्यापक गतिशीलता भी प्रदान की ।

राष्ट्रीय चेतना के विकास का जो सर्वव्यापी प्रभाव इस युग में दिखायी देता है वह है गुलामी के प्रति तीव्री प्रतिक्रिया । किन्तु अपने प्रारम्भिक चरण में होने के कारण इस युग में विकसित राष्ट्रीयता की भावना उग्र एवं विद्रोही न होकर उदार पन्थी ही थी । जिसकी पूर्णामिव्यक्ति तत्कालीन

साहित्य में सर्वत्र ही दृष्टव्य है । भारतेन्दु का तो सम्पूर्ण नाट्य साहित्य उनकी राष्ट्रीय चेतना की ही प्रबल अभिव्यक्ति है, जिसे उन्होंने कहीं हास्य-व्यंग्य के माध्यम से प्रस्तुत किया है तो कहीं अपनी स्थिति पर क्षोभ प्रकट कर और कहीं विदेशी शासकों की अन्यायपूर्ण नीतियों के प्रति अपना आक्रोश व्यक्त कर । यद्यपि इसका पूर्ण विकास तो २० वीं शताब्दी में ही हुआ, किन्तु इस विकसित राष्ट्रीयता के उदय का मूल दायित्व १९वीं शताब्दी की इस नवोद्भूत उदारमन्थी राष्ट्रीय चेतना को ही है, जिसने युगानुरूप नवीन तत्त्वों को ग्रहण कर भारतेन्दु युगीन इस उदारतापूर्ण राष्ट्रीयता को एक व्यापक आन्दोलन का रूप दिया ।

एक नये राष्ट्रवाद का प्रारम्भ -

‘राष्ट्रवाद’ एक राष्ट्र के जन-समुदाय को कसकर बाँध रखने की अंशला मात्र है जिससे वह हिन-भिन्न न हो जाये ।^१ किसी भी देश को एक राष्ट्र की संज्ञा तभी दी जाती है जब उसमें रहने वाले सभी व्यक्ति राष्ट्रीय भावना अर्थात् अपने देश के प्रति आग्रह स्नेह एवं अपनत्व की भावना से ओतप्रोत हो । यद्यपि राष्ट्र अथवा राष्ट्रवाद शब्द का प्रयोग अति प्राचीनकाल से होता आ रहा है, किन्तु तब इसका प्रयोग अपने राज्य तक ही सीमित था । सन्धे अर्थों में राष्ट्रवाद का प्रारम्भ १८ वीं तथा १९ वीं शताब्दी में उद्भूत-पूँजीवादी सभ्यता की देन है । इससे पूर्व सम्पूर्ण विश्व छोटे-छोटे राज्यों में विभाजित था तथा वहाँ पर सामन्तवादी व्यवस्था प्रचलित थी । ये सभी राज्य राजनैतिक तथा आर्थिक दृष्टि से स्वतन्त्र होते थे अतः एक सुत्रीय शासन व्यवस्था के अभाव में उनमें राष्ट्रवादी भावना का सूत्रपात नहीं हो पाया था ।

किन्तु पूँजीवादी व्यवस्था से उद्भूत मध्यम वर्ग ने इस प्रचलित सामन्तवादी व्यवस्था का विरोध कर सम्पूर्ण देश में एक शासन सत्ता का

१. डॉ० सुचमा नारायण - ‘भारतीय राष्ट्रवाद के विकास की हिन्दी साहित्य में अभिव्यक्ति’, पृष्ठ ६ ।

सूत्रमात किया, जिसका मूल उद्देश्य था सामन्तवादी व्यवस्था के विरोध में एक राष्ट्र की स्थापना । अतः स्पष्ट है कि यह राष्ट्रवादी विचारधारा १८ वीं शती में उन सामाजिक तथा आर्थिक शक्तियों से पैदा हुई थी जो सामन्तवादी शोषण के कारण तत्कालीन समाज में एक नवीन रूप धारण कर रही थी । जिसे फ्रांस की क्रान्ति से विशेष शक्ति एवं प्रेरणा प्राप्त हुई । एक अँग्रेज विद्वान जी० पी० गच ने तो इसे फ्रान्स की क्रान्ति से ही उत्पन्न बताया है ।^१

किन्तु भारत में इस राष्ट्रवाद का प्रारम्भ सामन्तवाद के विरुद्ध न होकर अँग्रेजी साम्रान्यवाद के विरुद्ध हुआ, जिसे १९ वीं शताब्दी उत्तरार्द्ध में राष्ट्रीय महासभा ने अपने राष्ट्रीय कार्यक्रमों द्वारा एक सुदृढ़ आधार प्रदान किया । और इसके विकसित होते ही देश की सम्पूर्ण जनता सदियों से व्याप्त संकीर्णता का परित्याग कर संगठित हो देश-सेवा के कार्यों में संलग्न हुई । इसके अतिरिक्त भारत में उद्भूत यह नवीन राष्ट्रवाद अपने आप में एक नवीनता एवं विचित्रता भी रखता है, वह यह कि साधारणतया किसी राष्ट्र की परिकल्पना प्रायः समानासी तथा समानधर्मी व्यक्तियों के संगठन के रूप में की जाती है किन्तु भारत एक ऐसा राष्ट्र है जहाँ अनेकों धार्मिक तथा

१. "Nationalism is the child of French Revolution."

-G.F. Gooch - 'Studies in Modern History.'

P. 217.

डॉ० सुषमा नारायण कृत 'भारतीय राष्ट्रवाद के विकास की

हिन्दी साहित्य में अभिव्यक्ति ' में उद्धृत, पृष्ठ २ ।

बहुभाषा-भाषी निवास करते हैं। यद्यपि इससे पूर्व भी यहाँ पर उपरोक्त सभी व्यक्ति निवास करते थे किन्तु उस समय वह एक होकर भी अलग-अलग थे। अतः तत्कालीन राष्ट्रवाद स्वार्थ भावना से प्रेरित तथा स्वान्तः सुखाय था, जो अपने राज्य तक ही सीमित था। किन्तु इस समय साम्राज्यवाद के विरुद्ध देश में जिस नवीन राष्ट्रवाद का उदय हुआ वह स्वान्तः सुखाय न होकर सर्व-हिताय था और भारत में स्थित स्मस्त वर्गों, सम्प्रदायों एवं व्यक्तियों की कल्याण कामना करता था तथा मानव मात्र को अज्ञानता, मूर्खता और कूपमण्डूकता से मुक्त कर उसमें आत्म-विश्वास एवं पुरुषत्व जागृत कराना ही उसका मुख्य उद्देश्य था।

भारत में इस नये राष्ट्रवाद के जनक राजा रामोहनराय माने जाते हैं। यद्यपि उनका मुख्य उद्देश्य सामाजिक तथा धार्मिक सुधार एवं परिष्कार कर प्रत्येक मनुष्य को उन्नति के क्षितिज पर पहुँचाना था किन्तु वास्तव में यदि देखा जाय तो भारतीय राष्ट्रवाद का बीजारोपण यहाँ से ही होता है। जिसने समय के साथ ही गाँधी जी के उदात्त विचारों से प्रभावित होकर उसमें मानवतावाद का समाहार कर राष्ट्रवाद के आदर्श स्वरूप को विश्व के समक्ष उपस्थित किया। जो जातीयता, धर्म, साम्प्रदायिकता, संकीर्णता, स्वार्थपरता से ऊपर उठकर राष्ट्र की सीमा में विश्वास रखते हुए भी मानव कल्याण की भावना से प्रेरित होता है।

राष्ट्रवाद की इस युगव्यापी भावना से प्रेरित होकर साहित्यकारों ने भी अपने प्राचीन गौरव का सफल चित्रण कर देशवासियों में आत्मसम्मान एवं आत्म-गौरव का संचार कर राष्ट्रवाद की नींव को और अधिक सुदृढ़ करने का प्रयास किया, जिसका पूर्ण विकास बंशकरप्रसाद के नाटकों में स्पष्ट दिखाई देता है।

विशिष्ट किस्म के जीवन-मूल्यों का निर्माण -

देश की परिवर्तनशील परिस्थितियों एवं उनसे उद्भूत राष्ट्रीय

मानवता के विकास के साथ ही मानव जीवन एवं उसके आदर्शों में परिवर्तन आना भी स्वाभाविक था । अतः ऐसे समय में जबकि सम्पूर्ण समाज ज्ञान-विज्ञान एवं पाश्चात्य शिक्षा से प्रभावित होकर विकास की ओर प्रवृत्त हो रहा था, भारतीय समाज में प्राचीन जीवनादर्शों के स्थान पर नवीन जीवनादर्शों की प्रतिष्ठा हुई और इन आदर्शों की पूर्ति के लिये जीवन की पुरातन रूढ़िवादी प्रणाली को त्यागकर एक नवीन प्रणाली को जन्म दिया गया, जिसके अनुसार धार्मिकता तथा नैतिकता की श्रद्धा और आध्यात्मिकता की पुरानी कसौटियों के स्थान पर तर्क और बुद्धिवाद की कसौटियों पर कसा जाने लगा । परिणामस्वरूप परम्परा से चले आ रहे जीवन मूल्यों की अवहेलना हुई तथा उनके स्थान पर नवीन जीवन मूल्यों की स्थापना की गई ।

मूल्य एक वैचारिक इकाई है किन्तु इसकी स्थिति किसी वस्तु में न होकर स्वयं मनुष्य में ही होती है । विभिन्न विद्वानों द्वारा मूल्य को परिभाषित करते हुए यह अभिमत व्यक्त किया गया है कि 'मूल्य मानव निर्मित निष्कर्ष या कसौटी है जिनके सहारे साहित्य की परख की जाती है ।' इसी सिद्धान्त के अनुसार जीवन के वे मान लक्ष्य अथवा आदर्श जिनके आधार पर मानव जीवन का मूल्यांकन अथवा विवेचन किया जा सके जीवन-मूल्य कहे जाते हैं ।

मनुष्य एक सामाजिक इकाई है । समाज हित को ध्यान में रखकर वह जीवन को व्यवस्थित रूप देने, उसे उचित अनुचित का ज्ञान कराने तथा उसके आचरण का संचालन करने के लिये एक ठोस मान्यता प्राप्त लक्ष्य

होते रहते हैं । हमारा सम्पूर्ण इतिहास इसका साक्षी है जहाँ समाज की परिवर्तनशील आवश्यकताओं तथा समय की पुकार ने सदैव ही प्राचीन मूल्यों के स्थान पर नवीन मूल्यों की स्थापना की ।

आधुनिक युग में मूल्य परिवर्तन का प्रमुख कारण ^{पाश्चात्य} सभ्यता एवं ज्ञान-विज्ञान का बढ़ता हुआ प्रभाव है, जिसने देश के आर्थिक, सामाजिक एवं राजनीतिक सन्दर्भों में परिवर्तन उपस्थित कर जीवन सम्बन्धी कुछ नवीन मूल्य अथवा मानदण्ड स्थापित किये और धीरे-धीरे सम्पूर्ण जीवन की परस इन नवीन आदर्शों तथा स्थापनाओं के ही अनुरूप होने लगी ।

पाश्चात्य सभ्यता का सर्वप्रमुख प्रभाव, जिसने इस युग में भारतीय जीवन को प्रत्यक्षतः प्रभावित किया, वह था वैज्ञानिकता एवं बौद्धिकता से परिपूर्ण नवीन जीवन दृष्टि का विकास । जिसने मानव मात्र के हृदय में स्थित ईश्वर के प्रति अन्ध श्रद्धा भक्ति एवं आस्तिक्य भाव को समाप्त कर उसे एक सर्वथा नवीन बौद्धिक एवं तर्क सम्मत दृष्टि प्रदान की । फलतः समाज में जागरूकता एवं चेतना का जन्म हुआ और समाज का जो व्यक्ति अभी तक अपनी अज्ञानता के कारण उच्चवर्गों के अन्याय को ईश्वरीय विधान अथवा अपने कर्मों का फल जानकर सह रहा था, ज्ञान-विज्ञान के फलस्वरूप जागरूकता, गर्व, उत्साह, साहस एवं अहंकार की भावना से भर कर स्वयं को ही अपने भाग्य का निर्माता एवं विधाता मानने लगा । फलस्वरूप धार्मिक तथा नैतिक आदर्शों की अवहेलना तो हुई ही, सामाजिक मूल्य एवं मान्यताएँ भी नजरिती हो परिवर्तन की ओर अग्रसर हुई । नारी तथा समाज के अन्य शोषित वर्गों की जागरूकता के मूल में वस्तुतः यह नवीन बौद्धिकतापूर्ण दृष्टि ही कार्यरत थी, जिसके द्वारा सामाजिकों ने तत्कालीन सामाजिक विसंगतियों के वास्तविक कारणों की खोज कर सामाजिक जीवन में आमूल परिवर्तन की माँग की जिसके विकास में पाश्चात्य सभ्यता एवं संस्कृति का भी व्यापक प्रभाव पड़ा ।

बौद्धिक दृष्टिकोण के साथ ही वैज्ञानिक अनुसन्धानों तथा नवीन आविष्कारों ने भी औद्योगिक क्रान्ति अर्थात् मशीनी सम्यता को जन्म देकर देश के आर्थिक एवं सामाजिक जीवन में विशेष हलचल मचा दी। फलतः एक ओर तो कल-कारखानों के विस्तार से मनुष्य की व्यस्तता बढ़ी, जिससे उसके पारस्परिक सम्बन्धों में खिंचाव आया, दूसरी ओर नागरिक सम्यता के प्रति विशेष आकर्षण के कारण परम्परा से चली आ रही पारिवारिक एकता में दरार पड़ी और संयुक्त परिवार टूट-टूट कर छोटे-छोटे परिवारों में बिखरने लगे। पारिवारिक इकाइयों के टूटने से संयुक्त परिवारों की सद्भावना-पूर्ण मानसिकता का तो लोप हुआ ही, व्यक्तिवादी विचारणा को महत्ता प्राप्त हुई जिसने व्यक्ति में स्वार्थ एवं अहंकार जैसे दुर्गुणों को जन्म देकर धन प्राप्ति को ही जीवन का मुख्य लक्ष्य घोषित किया, जो धीरे-धीरे सामाजिक प्रतिष्ठा का एकमात्र मानदण्ड बन गया।

युग के इन परिवर्तित मानदण्डों ने युग-जीवन को तो प्रभावित किया ही साहित्य जगत में भी नवीन मूल्यों की स्थापना की। साहित्य मूलतः युग जीवन का ही मुखरित रूप एवं व्याख्या है, जीवन की प्रेरणायें ही साहित्य की मूल प्रेरक शक्तियाँ होती हैं, अतः जीवन के साथ-साथ साहित्य जगत में परिवर्तन आना स्वाभाविक भी था। साथ ही युग-जीवन का व्याख्याता होने के कारण साहित्यकार के लिये भी यह सम्भव न था कि वह युग जीवन से विमुख होकर साहित्य सृजन करे, क्योंकि ऐसा करने पर उसकी रचनाएँ जीवन्त साहित्य का अंश नहीं बन सकती थी। अतः जीवन मूल्यों के परिवर्तन का स्पष्ट प्रभाव हमें तत्कालीन साहित्य में सर्वत्र ही दिखायी देता है।

फलतः इस समय पाश्चात्य सम्यता के सम्पर्क से उत्पन्न अभूतपूर्व सामाजिक, धार्मिक, सांस्कृतिक एवं राजनीतिक परिवर्तनों की प्रतिक्रिया स्वरूप देश में जिस नवयुग एवं विचार-स्वातन्त्र्य का जन्म हो रहा था, उससे प्रेरित एवं प्रभावित होकर हिन्दी साहित्य और भाषा अपनी प्राचीन परम्परा को छोड़कर नवदिशोन्मुख हुआ। वस्तुतः इस युग तक आते-आते वैज्ञानिक

आविष्कारों के कारण जीवन इतना उलझ गया था, मानवीय सम्बन्ध इतने जटिल हो गये थे कि उन्हें विश्लेषित करने के लिये परम्परा से चली आ रही ऋद्धिग्रस्त रीतिकालीन काव्य भाषा असमर्थ प्रतीत होने लगी और जीवन के इन जटिल सम्बन्धों की साहित्य में सफल अभिव्यक्ति के लिये एक नवीन गद्य-भाषा का जन्म हुआ, जिसकी विविध विधाओं ने हिन्दी साहित्य को विकास के अनेक आयाम देकर उसके रूप को ही बदल दिया। साहित्यकारों ने भी नाटक, कहानी, निबन्ध, उपन्यास सदृश नवीन विधाओं में परम्परागत जीवन के आदर्श रूप को त्यागकर उसके यथार्थ रूप का वास्तविक चित्रण प्रारम्भ किया। फलतः उनकी दृष्टि राजपूतानों तथा दरबारों की अपेक्षा गरीब की फनोपड़ी पर भी पड़ी और इस प्रकार वह अपने नवीन रूप में एक ऋद्धिबद्ध साहित्यकार की अपेक्षा जन-जीवन के अधिक निकट होकर मानव मन की बढ़ती हुई उलझनों एवं व्यस्तताओं का गम्भीर अन्वीक्षक ही अधिक हुआ। मारतेन्दु युग का सम्पूर्ण साहित्यिक घरातल युग के इस परिवर्तित दृष्टिकोण का प्रत्यक्ष प्रमाण है, जहाँ वह युग-यथार्थ को अभिव्यक्त करने के लिये प्राचीन भाषा एवं शैलीगत बन्धनों से सर्वथा मुक्त होकर हिन्दी साहित्य में एक नवीन धारा का सूत्रपात करते हैं।

राजनैतिक परिवर्तन

गाँधी जी का उदय तथा स्वतन्त्रता संग्राम का तीव्रतर होना

२० वीं शताब्दी राजनैतिक दृष्टि से वह महत्वपूर्ण काल है जब भारत ही क्या सम्पूर्ण विश्व राजनैतिक चेतना से भरकर स्वतन्त्रता प्राप्ति के लिये संघर्षरत था। यद्यपि भारत में राजनैतिक चेतना का प्रारम्भ तो १९ वीं श० में ही हो चुका था किन्तु उस समय भारतवासियों का मुख्य ध्येय स्वतन्त्रता न होकर देश के शासन-प्रबन्ध में सहयोग एवं सुधार की आकांक्षा मात्र था। लेकिन २० शताब्दी में अंग्रेजों के बढ़ते हुए अत्याचारों तथा कुछ छोटे-छोटे राष्ट्रों की शक्तिशाली राष्ट्रों पर विजय प्राप्ति सदृश कुछ अन्तर्राष्ट्रीय घटनाओं ने यूरोपीय शक्ति का मय छिन्न-भिन्न कर भारतवासियों में अपूर्व राजनैतिक दृढ़ता एवं आत्म-विश्वास उत्पन्न कर उन्हें पूर्ण स्वतन्त्रता के लिये प्रेरित किया। जिसका प्रथम आह्वान सन् १९०५ में बंगाल में होने वाले भंग-विरोधी आन्दोलन के समय सुनाई पड़ा। यद्यपि मूलतः यह आन्दोलन भी भारतवासियों की सुधार नीति के अनुसार शासन-सुधार अर्थात् अंग्रेजों की भेदनीति के विरुद्ध विभाजित बंगाल की असण्ड एकता के उद्देश्य को लेकर चला था किन्तु जब अंग्रेजों ने इस ओर कोई विशेष ध्यान देने की अपेक्षा आन्दोलन को दबाने के लिये अपना दमन बक्रु चलाया तो यही आन्दोलन उग्र रूप धारण कर स्वतन्त्रता आन्दोलन में परिणत होने लगा और बंग-भंग के विपरीत जब उनके आन्दोलन का मुख्य लक्ष्य हुआ स्वराज्य अथवा सेल्फ-गवर्नमेन्ट। इसके अतिरिक्त इस समय तक कुछ राष्ट्रवादियों को यह अनुभव भी होने लगा था कि जब तक हम विदेशी सरकार के आधीन रहेंगे भारत इसी प्रकार से संतुष्ट होता रहेगा। अतः भारत की वास्तविक उन्नति विदेशी शासन से मुक्त होने में ही है और यही कारण है कि सन् १९११ में अंग्रेजों द्वारा बंगभंग समाप्ति की घोषणा कर देने पर भी भारतवासियों का यह आन्दोलन समाप्त न हुआ वरन् राष्ट्रवादियों के बढ़ते असन्तोष ने इसे एक राष्ट्रीय आन्दोलन का रूप दिया, जिसका पूर्ण विकास प्रथम विश्व-युद्ध काल में हुआ।

प्रथम विश्वयुद्ध का यह काल विशेष (१९१४-१८) राष्ट्रीय आन्दोलन के विकास की दृष्टि से एक महत्वपूर्ण काल था जिसने अनेक राष्ट्रीय एवं अन्तर्राष्ट्रीय घटनाओं को जन्म देकर भारतीय राष्ट्रीय आन्दोलन को एक नवीन मोड़ दिया । राष्ट्रीय आन्दोलन के विकास की दृष्टि से इस युग की महत्वपूर्ण घटना थी भारत-वासियों का ब्रिटिश सरकार के प्रति अविश्वास । वस्तुतः इस युद्ध-काल में भारत-वासियों ने, इस आशा एवं विश्वास से भरकर कि भारतीयों की सहायता से प्रसन्न होकर ब्रिटिश सरकार युद्धोपरान्त भारतवासियों को पुरस्कार स्वरूप स्वराज्य प्रदान कर देगी । अंग्रेजों की तन-मन-धन से सेवा की थी। किन्तु युद्ध के उपरान्त जब उन्होंने सरकार की इच्छा को इसके विपरीत पाया तो वह उनके प्रति अविश्वास से भर उठे और उन्होंने अंग्रेजों के विरुद्ध पुनः एक सक्रिय कदम उठाने का निश्चय किया ।

इसके साथ ही कुछ राष्ट्रवादी नेतागण ऐसे भी थे जो प्रारम्भ से ही यह जान रहे थे कि जब तक सरकार पर कोई शक्तिशाली दबाव नहीं डाला जायेगा तब तक सरकार भारत को किसी प्रकार की छूट नहीं देगी । अतः उन्होंने जनशक्ति को संगठित कर एक आन्दोलनकारी रूप दिया । सन् १९१६ में एनीबेसेन्ट द्वारा संचालित 'होमरूल आन्दोलन' उनकी इस आशा का ही प्रतीक था, जिसका मुख्य उद्देश्य था भारत का औपनिवेशिक स्वराज्य । इसका अर्थ स्पष्ट करते हुए उन्होंने स्वयं कहा था कि 'होमरूल का अर्थ यह नहीं कि इंग्लैण्ड और भारत का सम्बन्ध विच्छेद हो जाये इसका अर्थ यह है कि भारत माता अपने घर की पूरी तरह से स्वामिनी हो जाये ।' जो उनके प्रयत्नों से अतिशीघ्र व्यापक रूप में फैल गया ।

इसके अतिरिक्त यातायात का मार्ग अवरोध हो जाने के कारण विदेशों से आयातित वस्तुओं के अभाव में देश में औद्योगीकरण का जो विकास हुआ, उसने भी भारतवासियों में अपनी शक्ति के प्रति यह चेतना तथा विश्वास दृढ़ किया कि विदेशों से यदि वस्तुओं का आना बन्द हो जाये तो भारतीय अर्थव्यवस्था फिर

१. मिसेज एनीबेसेन्ट - 'होमरूल एण्ड दि एम्पायर' (१९१७) पृ० १०

उद्धृत कृष्ण बिहारी मिश्र कृत 'आधुनिक सामाजिक आन्दोलन और आधुनिक हिन्दी साहित्य' में पृष्ठ १५५-१५६ ।

से ठीक हो सकती है। किन्तु यह तभी सम्भव था जब भारत की अपनी स्वतन्त्र सरकार हो, अतः समस्त भारतवासियों ने एक स्वर से ब्रिटिश सरकार का विरोध किया।

संयोग से इसी समय, जबकि सम्पूर्ण भारतवासी अंग्रेजों के अन्यायपूर्ण कृत्यों के प्रति असन्तोष एवं विद्रोह से भर उठे थे, सन् १९१५ में भारतीय राजनीति में एक नये नेता गाँधीजी का उदय हुआ, जिन्होंने सम्पूर्ण राजनीतिक जीवन का अध्ययन कर सन् १९१६ में अहमदाबाद में साबरमती आश्रम की स्थापना की तथा अपने अनुयायियों एवं साथियों को सत्य और अहिंसा का अमूल्य पाठ पढ़ाया। भारतीय राजनीति में प्रवेश के मूल में गाँधी जी का मुख्य उद्देश्य अपने देश तथा देशवासियों की सेवा था अतः सर्वप्रथम उनकी दृष्टि भी देश के शोषित किसान एवं मजदूर वर्ग, जो अभी तक भारतीय राजनीति से काफी दूर पड़ा अपने कष्टों से स्वयं ही जूझ रहा था, की ओर ही गई तथा उसके स्वर से स्वर मिलाकर उन्होंने सन् १९१७ तथा १९१८ में बम्पारन (बिहार) अहमदाबाद तथा सैडा (गुजरात) में उनकी समस्याओं के समर्थन में सत्याग्रह प्रारम्भ किया। जिसकी सफलता ने उन्हें अतिशीघ्र ही विशाल भारतीय जन-समूह का एक राष्ट्रीय नेता बना दिया। यद्यपि इसी बीच इसी क्रान्ति (सन् १९१७) से प्रभावित होकर बंगाल में एक क्रान्तिकारी दल भी उत्पन्न हो रहा था, जो अंग्रेजी शासन को समाप्त कर देश में एक राष्ट्रीय शासन स्थापित करना चाहता था। किन्तु अब तक भारत का नेतृत्व पूर्णतः गाँधी जी के हाथों में आ चुका था और वह हिंसा में विश्वास नहीं करते थे अतः उन्होंने इन हिंसात्मक कार्यों का विरोध कर अहिंसात्मक कार्यों द्वारा स्वतन्त्रता प्राप्ति को ही अपना लक्ष्य निर्धारित किया।

किन्तु गाँधी जी के राजनैतिक क्षेत्र में पदार्पण करते ही सन् १९१६ में ब्रिटिश सरकार द्वारा राजनैतिक आन्दोलनों को दबाने के उद्देश्य से 'रेगिस्ट्रिड बिल' पास किया गया, जिसके अनुसार पुलिस को बहुत अधिक अधिकार प्रदान किये गये थे। अतः इसके पास होते ही भारतवासियों में व्याप्त असन्तोष उग्र रूप धारण कर विद्रोह में परिवर्तित होने लगा। यद्यपि गाँधी जी ने भी इसे भारतवासियों के अन्मसिद्ध अधिकारों का बाधक मानकर इसका विरोध किया था किन्तु वह अनुशासन

एवं सत्य और अहिंसा के द्वारा स्वतन्त्रता प्राप्त करना चाहते थे अतः उन्होंने विद्रोह का विरोधकर सर्वत्र असहयोग आन्दोलन का प्रचार किया। वस्तुतः प्रथम विश्वयुद्ध में और्बों को पूर्ण सहयोग प्रदान करने पर भी विपरीत फल की प्राप्ति ने उन्हें सिखा दिया था कि सरकार के कार्य में सहयोग देने से कोई लाभ नहीं। अतः १ अगस्त १९२० को उन्होंने और्बों के कार्यों में सहयोग देना बन्द कर सम्पूर्ण देश में असहयोग आन्दोलन की घोषणा की^१, जिसमें बलियाँ वाला बाग की क्रूर एवं अमानवीय घटना (१९१६) तथा सिलाफत के प्रश्न से असन्तुष्ट होकर देश की हिन्दू तथा मुसलमान समस्त जनता ने अपना पूर्ण सहयोग दिया।

गाँधी जी के असहयोग आन्दोलन का मुख्य ध्येय सत्य तथा अहिंसात्मक प्रणाली द्वारा राष्ट्रीय एवं पुनर्निर्माण की योजना में सम्पूर्ण राष्ट्र की शान्ति का प्रयोग करके भारत को विदेशी शासनाधिकार से मुक्त करना था। अतः उन्होंने अपने इस आन्दोलन को अहिंसात्मक बनाये रखने पर विशेष जोर दिया तथा इसकी सफलता के लिये जनता को त्याग, सहनशीलता तथा अहिंसा का पाठ पढ़ाया। सितम्बर सन् १९२० में कांग्रेस के कलकत्ता अधिवेशन में इस आन्दोलन का सर्वसम्मति से समर्थन करते हुए इसे सुचारु रूप से चलाने के लिए कुछ प्रस्ताव भी पास किये गए जिनमें मुख्य थे - सरकारी उपाधियों का त्याग, अवैतनिक पदों से स्तीफा, सरकारी उत्सवों तथा स्वागत समारोहों का बहिष्कार, सरकारी स्कूल तथा कालेजों का बहिष्कार, राष्ट्रीय स्कूलों की स्थापना, सरकारी अदालतों का बहिष्कार तथा पंचायतों की नियुक्ति, विदेशी वस्तुओं का बहिष्कार तथा भारतीय उद्योग धर्मों को प्रोत्साहन^३। इन प्रस्तावों के साथ ही इस आन्दोलन को सफल बनाने के लिए

१. पट्टाभि सीतारामेय - 'कांग्रेस का इतिहास' खण्ड १

अनु० हरिभाऊ उपाध्याय, पृष्ठ २०२

२. डॉ० सुषमा नारायण - 'भारतीय राष्ट्रवाद के विकास की हिन्दी साहित्य में अभिव्यक्ति', पृष्ठ १०९।

३. पट्टाभि सीतारामेय - 'कांग्रेस का इतिहास' खण्ड १

अनु० हरिभाऊ उपाध्याय, पृष्ठ २०५।

गांधी जी ने साम्प्रदायिक शक्त, अस्पृश्यता निवारण, मादक द्रव्य निषेध, सादी, दूसरे ग्रामोद्योग, गाँवों की सफाई, नई अथवा बुनियादी शिक्षा, प्रौढ़ शिक्षा, नारियों की उन्नति, स्वास्थ्य और सफाई सम्बन्धी शिक्षा, राष्ट्र भाषा का प्रचार, स्वभाषा प्रेम की शिक्षा, धार्मिक समानता की चेष्टा आदि कुछ रक्षात्मक कार्यक्रम भी प्रारम्भ किये। जिसके समुचित प्रसार एवं प्रचार के लिए उन्होंने स्वयंसेवकों को तो एकत्रित किया ही, स्वयं भी विभिन्न स्थानों का भ्रमण कर जनता को यह विश्वास दिलाया कि विदेशी सरकार से मुक्ति का एक मात्र साधन अहिंसात्मक असहयोग है। जिसके समर्थन में भारतीय जनता ने भी अपनी विशेष रुचि प्रदर्शित की। यद्यपि इससे अपेक्षित उद्देश्य की प्राप्ति तो नहीं हुई किन्तु इसके द्वारा जनता में आत्मबल की वृद्धि अवश्य हुई। परिणाम यह हुआ कि वह बहुत निडर हो गई और जलों का मय समाप्त हो गया तथा सम्पूर्ण देश में एक विचित्र वागृति उत्पन्न हो गयी, जिससे सशक्त हो ब्रिटिश सरकार ने भारतवासियों के दमन के लिये सेडिसिस मीटिंग, क्रिमिनल ला अमेन्डमेन्ट एक्ट और १४४ धारा का कठोर प्रतिबन्ध लगाया तथा असहयोगियों को राजद्रोही समझकर गिरफ्तार किया जाने लगा।

इसी बीच सन् १९२२ में गांधी जी ने बारडोली (गुजरात) में सामूहिक सविनय अवज्ञा आन्दोलन प्रारम्भ करना चाहा किन्तु उसी समय 'चौरी चौरा' (गोरखपुर) में पुलिस के अत्याचारों से असन्तुष्ट कुछ आक्रामक असहयोगियों ने पुलिस स्टेशन पर आग लगा दी, जिससे दुखी होकर गांधी ने अपना वह आन्दोलन स्थगित कर दिया, इसका परिणाम यह हुआ कि जनता में गांधी जी का प्रभाव धीरे-धीरे कम होने लगा। जिसका लाभ उठाकर अंग्रेजों ने गांधी जी को गिरफ्तार कर लिया और इस प्रकार गांधी जी द्वारा संचालित ये आन्दोलन उनके नेतृत्व के अभाव में धीरे-धीरे समाप्त होने लगा। देश में फिर से साम्प्रदायिक दंगे आरम्भ हो गये।

असहयोग आन्दोलन के समाप्त होने पर सन् १९२३ से १९२७ तक देश में स्वराज्य पार्टी की धूम रही । ये स्वराज्यवादी सरकार से मिलकर तथा उनके भेदों को जानकर उनपर आक्रमण करना चाहते थे, अतः इन्होंने सरकार के कार्यों में विशेष सहयोग दिया । परिणाम यह हुआ कि सन् १९२७ तक देश का राजनैतिक जीवन सुचारुरूपसे शान्तिपूर्वक चलता रहा तथा देश के किसी भी भाग से राजनैतिक उपद्रवों एवं विद्रोहों की सूचना न मिली । किन्तु इसका वाशय यह कदापि नहीं है कि भारतवासी इस काल-विशेष में और्जों के कार्यों से सहमत एवं सन्तुष्ट थे और उनकी राष्ट्रीय भावना पूर्णरूपेण क्लृप्त हो गई थी वरन् सत्य तो यह है कि वह पहले से भी अधिक बेग से अन्दर ही अन्दर सुलग कर एक ज्वालामुखी का रूप धारण कर रही थी, जिसका प्रथम विध्वंसकारी विस्फोट १९२७ में देश के नवजवानों में दृष्टिगत हुआ । जवाहरलाल नेहरू तथा सुभाषचन्द्र बोस इस वर्ग के नेता थे, जिन्हें चन्द्रशेखर आजाद, मगतसिंह, राजगुरु तथा सुखदेव जैसे क्रान्तिकारी नवजवानों के साथ देश के विद्यार्थियों तथा श्रमिक वर्ग का भी पूर्ण सहयोग मिला और इस प्रकार स्वतन्त्रता की लहर एक बार फिर से सम्पूर्ण देश में फैल गयी । किन्तु देश में व्याप्त पारस्परिक वैमनस्य के कारण मुस्लिम लीग कांग्रेस से अलग हो गयी ।

इसी वर्ष दिल्ली में एक सर्वदल सम्मेलन हुआ । इस सम्मेलन में मोतीलाल नेहरू ने देश के स्वायत्त शासन के लिए संविधान की योजना बनायी और दिसम्बर १९२८ की कलकत्ता कांग्रेस ने सरकार को चेतावनी दी कि यदि एक वर्ष के भीतर भारत को औपनिवेशिक स्वराज्य का अधिकार न दिया गया तो कांग्रेस पूर्ण स्वराज्य के लिये असहयोग आन्दोलन आरम्भ कर देगी लेकिन तत्कालीन वायसराय ने जब इस विषय पर कोई वाश्वासन न दिया तो १९२९ में लाहौर कांग्रेस ने अपना उद्देश्य 'पूर्ण स्वतन्त्रता' घोषित कर दिया ।

इसके साथ ही स्वराज्य पार्टी को जब अपनी नीति द्वारा स्वतन्त्रता प्राप्ति की कोई वाशा न दिखायी दी तो उसने भी पुनः काँग्रेसों के बहिष्कार का प्रण किया तथा इसकी प्राप्ति के लिए २६ जनवरी १९३० को पूर्ण स्वराज्य

१. पट्टाभि सीता रामैया - कांग्रेस का इतिहास, खण्ड १, अनु० हरिमाऊ उपाध्याय, पृष्ठ ३६४ ।

दिवस मनाकर सत्याग्रह आन्दोलन प्रारम्भ किया। जिसमें अहिंसा पर विशेष ध्यान दिया गया था। देश के इस अहिंसात्मक वातावरण को राष्ट्रीय आन्दोलन के उप-युक्त जानकर ६ अप्रैल १९३० को गाँधी जी ने नमक कानून तोड़कर सविनय अवज्ञा आन्दोलन का सूत्रपात किया, जिसका मुख्य उद्देश्य था पूर्ण स्वतन्त्रता प्राप्त करना। नमक कानून तोड़ते समय उन्होंने कहा भी था मुझे 'मिट्टा' देहि की नीति में विश्वास था पर वह सब व्यर्थ हुआ। मैं जान गया कि इस सरकार को सीधा करने का यह उपाय नहीं है। अब तो राजद्रोह ही मेरा धर्म हो गया है। पर हमारी लड़ाई अहिंसा की लड़ाई है। हम किसी को मारना नहीं चाहते, किन्तु इस सत्या-नाशी शासन को सत्म कर देना हमारा परम कर्तव्य है।^१ जिसके परिणामों से भयभीत होकर सरकार ने इस आन्दोलन को दबाने का पूर्ण प्रयत्न किया तथा अनेक सत्याग्रहियों को फाँड़कर कानून के हवाले किया। ५ मई १९३० को गाँधी जी को भी राजद्रोह का अभियोग लगाकर गिरफ्तार कर लिया गया, जिससे सारे देश में एक हलचल सी मच गयी। किन्तु सरकार द्वारा तीव्र दमन चक्र चलाये जाने पर भी ये सत्याग्रही पीछे नहीं हटे वरन् पहले से भी अधिक जोश से वह पूर्ण स्वराज्य के लिये अपने प्राणों की आहुति बढ़ाने लगे।

भारतीयों के इन उत्साहपूर्ण कार्यों को देखकर सरकार अत्यन्त भयभीत हो गई थी, अतः उसने इन्हें शान्त करने के उद्देश्य से सन् १९३१ में गाँधी जी को बिना किसी शर्त के मुक्त कर दिया तथा कांग्रेस से सम्पर्कित करने के लिये बातचीत भी प्रारम्भ की। ५ मार्च १९३१ को गाँधी हरबिन सम्मेलन पर हस्ताक्षर हुए और राष्ट्रीय संघर्ष स्थगित कर दिया गया।^२ किन्तु इस सम्मेलन के पश्चात् भी सरकार के व्यवहार में कोई अन्तर नहीं आया अतः उन्होंने पुनः अपने पुराने अस्त्र असह्योग आन्दोलन का प्रयोग किया। आन्दोलन के व्यापक रूप धारण करते ही सरकार ने इसके दमन के लिये विशेष धारार्य लागू की तथा कांग्रेस पर अनेक प्रतिबन्ध लगाये।

१. पट्टाभि सीता रामैया, 'कांग्रेस का इतिहास' खण्ड १, ^{अनु०} हरिमाऊ उपाध्याय, पृष्ठ ३६०।

२. " " " " " " " " " " " "

पृष्ठ ४४५।

प्रेसों पर कठोर नियन्त्रण रखा तथा भेदनीति को अपना कर भारतीयों में फूट डालने के प्रयत्न किये । साथ ही आन्दोलन को पूर्णतया समाप्त करने के उद्देश्य से उन्होंने ४ जनवरी १९३२ को गाँधी जी को पुनः कैद कर लिया । सरकार की इन नीतियों के परिणामस्वरूप गाँधी जी का यह सविनय अवज्ञा आन्दोलन सुचारु रूप से नहीं चल पाया तथा अपना लक्ष्य पूर्ण किये बिना मई १९३४ के लगभग पूर्णतया समाप्त हो गया ।

असहयोग आन्दोलन के समाप्त होते ही सन् १९३४ में समाजवादी दल की स्थापना हुई, जिसने साम्राज्यवाद के साथ ही पूँजीवाद तथा जमींदार वर्ग का विरोध कर दलित वर्ग के उत्थान के समर्थन में एक सक्रिय संघर्ष प्रारम्भ किया । इसके साथ ही कांग्रेस ने भी अपना कार्यक्षेत्र बदला और सत्याग्रह के स्थान पर कॉंसिलों में प्रवेश का कार्यक्रम प्रारम्भ किया । किन्तु इसी समय अर्थात् १९३५ में, ब्रिटिश शासकों ने भारतीय शासन प्रणाली में परिवर्तन की दृष्टि से एक नया 'भारत सरकार अधिनियम' बनाया जिसके अनुसार 'संघ शासन' तथा 'प्रान्तीय स्वायत्तता' की योजना की गई थी । किन्तु सन् १९३७ में जब यह अधिनियम कार्यान्वित हुआ तो केवल प्रान्तीय स्वायत्तता का नियम ही लागू हुआ । संघ शासन का नियम राष्ट्रीय नेताओं के विरोध स्वरूप कार्यक्रम में परिणत न हो सका । क्योंकि इसके अनुसार जो भी भारत के प्रान्तों के साथ देशी राज्यों को मिलाकर जिस भारतीय संघ का निर्माण किया गया था वह वास्तव में द्वैध शासन प्रणाली का ही एक रूप था, इसके अतिरिक्त जो प्रान्तीय स्वायत्तता थी वह भी गवर्नर के विशेषाधिकारों के कारण नाममात्र की ही थी । अतः सबने इस अधिनियम का विरोध किया । प्रारम्भ में तो नेहरू जी ने इस अधिनियम के अन्तर्गत पद ग्रहण करने का ही विरोध किया । किन्तु सन् १९३६ के लखनऊ अधिवेशन में कांग्रेस ने चुनाव में भाग लेने का निश्चय किया । चुनाव में भाग लेने का उनका मुख्य उद्देश्य राजनैतिक कार्यों में बाधाएँ उपस्थित करना तथा अन्यायकारी कानूनों को नष्ट कर समाजवाद की स्थापना करना था । परिणामस्वरूप १९३७ के चुनाव में कांग्रेस को विशेष सफलता मिली । और इस प्रकार प्रान्तीय प्रशासन में भाग लेकर कांग्रेस ने राष्ट्रीय स्वतन्त्रता को साकार करने की चेष्टा की ।

इसके पश्चात् ही देश में एक ऐसी घटना घटी जिससे भारतीय नेता अत्यन्त क्रोध हो गये । सितम्बर १९३९ में जब द्वितीय विश्वयुद्ध छिड़ा तो वायसराय ने भारतीय जनता और उसके प्रतिनिधियों की राय लिये बिना ही भारत की ओर से घुरी शक्तियों के विरुद्ध युद्ध की घोषणा कर दी । लेकिन भारत इस युद्ध में किसी प्रकार का सहयोग देने के पक्ष में न था अतः उसने इसका विरोध किया । किन्तु अन्त में कांग्रेस ने युद्ध में सहयोग देने के लिये भारत को स्वतन्त्र घोषित करने की शर्त रखी तथा लीग ने मुसलमानों के साथ उचित न्याय की शर्त रखी । तत्कालीन वायसराय ने दोनों को इस सम्बन्ध में आश्वासन दिया तथा युद्ध समाप्ति तक की प्रतीक्षा करने को कहा । किन्तु कांग्रेस इसके लिये तैयार न हुई वह तो युद्ध में सहयोग देने से पूर्व ही स्वतन्त्रता चाहती थी अतः कांग्रेस मन्त्रिमण्डल ने त्यागपत्र दे दिया ।

परन्तु १९४० के रामगढ़ अधिवेशन में कांग्रेस पुनः युद्ध में सहायता देने के लिये तैयार हो गई साथ ही पूर्ण स्वतन्त्रता की माँग भी रखी, किन्तु सरकार की ओर से जब उस पर कोई विशेष ध्यान न दिया गया तो सुभाषचन्द्र बोस ने युद्ध विरोधी सम्मेलन किया और ६ अप्रैल से युद्ध विरोधी आन्दोलन प्रारम्भ करने का निर्णय किया^१, जिसकी सफलता के लिये गान्धी जी ने भी व्यक्तिगत सत्याग्रह प्रारम्भ किया । इस आन्दोलन को समाप्त करने के लिए सरकार की ओर से भी अनेकों नेताओं को गिरफ्तार किया गया जिसकी प्रतिक्रिया स्वरूप इस आन्दोलन ने अनेक प्रान्तों में जन आन्दोलन का रूप धारण किया ।

इसी बीच जून १९४१ में जर्मनी ने रूस पर तथा ७ दिसम्बर १९४१ को जापान ने मित्र राष्ट्रों के विरुद्ध युद्ध की घोषणा कर दी । इस युद्ध में पूर्वी क्षेत्र में जापान को बाशातीत सफलता प्राप्त हुई, जिससे ब्रिटिश सरकार अत्यन्त चिन्तित हो गयी और उसने नेहरू सहित समस्त कांग्रेसियों को कारामुक्त कर दिया तथा ११ मार्च १९४२ को प्रधानमंत्री श्री स्टेफर्ड क्रिप्स को सम्मार्पित के लिये भारत भेजा^१ । किन्तु गान्धी जी ने उनके प्रस्ताव को अस्वीकार कर दिया । उनका विश्वास था कि जब जापानी आक्रमण के मय से सरकार इतना मुक्त होगी तो उसे और मुकाया जा सकता है । अतः जुलाई १९४२ में कांग्रेस ने एक नवीन

१ बिपिन चन्द्र 'माडर्न इण्डिया', पृष्ठ २६८

आन्दोलन प्रारम्भ करने का विचार किया तथा ८ अगस्त को बम्बई में 'भारत छोड़ो' का प्रस्ताव पास कर अंग्रेजों से राजत्याग की माँग की तथा देश की जनता को गाँधी जी के नेतृत्व में एक अहिंसात्मक जन-आन्दोलन प्रारम्भ करने का आदेश दिया। किन्तु अक्टूबर में जापानियों के आक्रमण की आशंका थी, अतः इसे रोकने के लिये सरकार ने आन्दोलन के प्रारम्भ होने से पहले, अर्थात् ६ अगस्त को ही इसे नजरबन्द कर दिया तथा गाँधी सहित समस्त नेताओं को गिरफ्तार कर लिया जिससे भारतीयों की असन्तोषाग्नि मड़क उठी और अनेक स्थानों पर तोड़-फोड़ प्रारम्भ हो गई। स्टेशनों, सरकारी कार्यालयों को जलाकर तथा रेल की पटरियों तथा टेलीफोन के तारों को उखाड़कर देश की सम्पत्ति को नष्ट किया जाने लगा तथा अनेक स्थानों पर जुलूस प्रदर्शन व सभायें प्रारम्भ हुई। इस प्रकार आन्दोलनकारियों के प्रयत्न से सम्पूर्ण देश में एक प्रकार की क्रान्ति सी उत्पन्न हो गयी, जिसने सन् ५७ की क्रान्ति से भी अधिक विकराल रूप धारण किया। सरकार ने भी इसका निर्दयतापूर्वक दमन किया फलतः अनेक स्थानों पर गोली चलायी गयी, आग लगायी गयी, गाँवों पर बम गिराये गये तथा क्रान्तिकारियों को गिरफ्तार कर उन्हें अनेक यन्त्रणायें दी गई। यद्यपि क्रान्तिकारी इससे भयभीत नहीं हुए थे फिर भी उचित नेतृत्व के अभाव में यह क्रान्ति सफल न हो सकी।

युद्धकाल में ही सुभाषचन्द्र बोस गुप्त रूप से जर्मनी गये और वहाँ से १९४३ में जापान पहुँचकर उन्होंने भारतीय साधियों की सहायता से 'आजाद हिन्द फौज' तथा 'अस्थायी स्वतन्त्र भारत सरकार' की स्थापना की। यद्यपि अंग्रेजों के समक्ष इस 'आजाद हिन्द फौज' को पूर्ण सफलता नहीं मिली, फिर भी वह देश की स्वतन्त्रता के लिये निरन्तर प्रयत्नशील रहे।

वस्तुतः सन् ४२ की क्रान्ति तथा 'आजाद हिन्द फौज' ने भारतवासियों को उनकी बहादुरी तथा दृढ़ता के दर्शन करा दिए थे। अतः अप्रैल १९४५ में जापान द्वारा युद्ध समाप्ति की घोषणा होते ही भारतवासियों ने पुनः स्वतन्त्रता संग्राम के नये चरण में प्रवेश किया और राष्ट्रीय नेताओं के कल से छूटते ही उन्होंने आजाद हिन्द फौज के सिपाहियों तथा अफसरों पर चल रहे मुकदमों के विरुद्ध एक आन्दोलन

प्रारम्भ किया^१। किन्तु इसी समय इंग्लैण्ड के अनुसार दल की पराजय से वहाँ की सत्ता मजदूर दल के हाथों में आयी थी और यह नयी सरकार इस समय भारतवासियों की माँगों का विरोध करने की स्थिति में नहीं थी अतः उसने भारत को सत्ता हस्तान्तरित करने के सम्बन्ध में भारतीयों से बातचीत करने के लिये मार्च १९४६ में ब्रिटिश मन्त्रिमण्डल का एक प्रतिनिधि मण्डल भारत भेजा, जिसने २० फरवरी १९४७ को यह घोषित किया कि ब्रिटिश सरकार जून १९४८ तक भारत छोड़ देगी। किन्तु इसी बीच संयोग कुछ ऐसा हुआ कि ३ जून १९४७ को आयोजित लार्ड माउन्ट बैटन के सम्मेलन के आधार पर भारत १५ अगस्त १९४७ को ही 'भारत' तथा 'पाकिस्तान' दो भागों में विभक्त कर स्वतन्त्र कर दिया गया, जिसने भारतीय राजनीति के इतिहास में एक नये युग का प्रारम्भ किया।

आर्थिक परिवर्तन

औद्योगिक विकास तथा पूँजी का केन्द्रीकरण

आर्थिक दृष्टि से १९वीं शताब्दी ब्रिटिश महाजनी पूँजी के शोधन का काल था। औद्योगिकी की 'फ्रीट्रेड' नीति ने इस काल में भारतीय उद्योगों तथा कला-कौशलों का विनाश तो किया ही, बाहर से आने वाली वस्तुओं में निरन्तर वृद्धि कर भारत को विदेशी वस्तुओं का बाजार बना दिया। किन्तु धीरे-धीरे पूँजीवाद के प्रसार से भारत में औद्योगिक कार्यों को प्रोत्साहन मिला और २० वीं शताब्दी तक आते-आते देश में अनेक औद्योगिक केन्द्रों की स्थापना हुई।

यद्यपि प्रारम्भ में ब्रिटिश सरकार की ओर से इस औद्योगिक विकास को निरुत्साहित करने के लिये अनेकों प्रतिबन्ध लगाये गये थे, किन्तु १९ वीं शताब्दी के अन्तिम दशकों में पड़े हुए भीषण दुर्भिक्षों ने सरकार का ध्यान पुनः भारत की औद्योगिक उन्नति की ओर आकृष्ट किया। परिणामस्वरूप सन् १९०९ में दुर्भिक्ष आयोग का गठन हुआ जिसने दुर्भिक्षों के कारण उत्पन्न समस्याओं के समाधान के लिये औद्योगीकरण के विकास की प्रक्रिया मानते हुए भारतीय उद्योगों के विकास पर अधिकाधिक बल दिया। इसके साथ ही औद्योगिक उन्नति को दृष्टि में रखकर

सन् १९०५ में लार्ड कर्जन के अनुरोध पर 'व्यापार और उद्योग का साम्राज्यीय विभाग' खोलकर भारत में औद्योगीकरण के प्रति एक नवीन कदम उठाया गया। लेकिन सन् १९१० में तत्कालीन भारत के राज्य सचिव लार्ड मार्ले ने औद्योगीकरण के इस नवीन प्रयास का विरोध कर प्राचीन आर्थिक नीतियों का ही समर्थन किया^१। जो १९१५ अर्थात् प्रथम विश्वयुद्ध के प्रारम्भ तक इसी प्रकार चलती रही और भारत में औद्योगिक विकास का प्रत्यक्षातः विरोध होता रहा, किन्तु सन् १९१४-१८ में होने वाले प्रथम विश्वयुद्ध के कारण ब्रिटिश सरकार की भारतीय उद्योगों को निरुत्साहित करने की नीति में कुछ परिवर्तन आया और उन्होंने ब्रिटिश उद्योगों के साथ ही भारतीय उद्योगों को भी प्रोत्साहन दिया^२।

औरों की इस परिवर्तित नीति का सर्वप्रमुख कारण युद्धजनित आवश्यकताएँ थीं। वस्तुतः युद्धकालीन परिस्थितियों में यातायात व्यवस्था के अवरुद्ध हो जाने से ब्रिटिश सरकार को इंग्लैण्ड से आयात की जाने वाली वस्तुओं के आयात में जिन असुविधाओं एवं कष्टों का सामना करना पड़ा था, उससे मयभीत होकर ही सरकार ने सर्वप्रथम भारतीय औद्योगीकरण की आवश्यकता का अनुभव किया तथा भारत के लिये आवश्यक प्रत्येक वस्तु के भारत में ही निर्माण के लिये भारतीय उद्योगों के निर्माण एवं विकास पर विशेष ध्यान दिया।

युद्धजनित आवश्यकताओं के अतिरिक्त ब्रिटिश सरकार द्वारा भारत में औद्योगीकरण के विकास का दूसरा प्रमुख कारण राजनैतिक भी था। वस्तुतः इस समय तक आकर ब्रिटिश सरकार को यह अनुभव हो गया था कि ब्रिटिश साम्राज्य विस्तार में भारतीयों का सहयोग अपेक्षित है और वह भारतीयों को बिना कुछ सुविधाएँ प्रदान किए सम्भव नहीं। इसके साथ ही इंग्लैण्ड को यह डर भी था कि कहीं आला युद्ध भारतीय सीमा पर सोवियत रूस के साथ न छिड़ जाय ? और ऐसी स्थिति में यदि भारत के अपने बड़े-बड़े उद्योग न होंगे तो युद्ध सुचारु रूप से न चल

१. रमेशचन्द्र मजुमदार- 'भारत का बृहत् इतिहास' अनु० योगेन्द्र मिश्र, पृष्ठ ३१४।

२. कृष्ण बिहारी मिश्र, 'आधुनिक सामाजिक आन्दोलन और आधुनिक हिन्दी साहित्य', पृष्ठ ७८।

पायेगा। अतः उन्होंने भारत में औद्योगीकरण के विकास को विशेष प्रोत्साहन दिया।

राजनीतिक समृद्धि तथा युद्ध-जनित आवश्यकताओं के साथ ही, स्वदेशी आन्दोलन, जो ब्रिटिश पूँजीवाद के विरोध में अपनी राष्ट्रीय भावनाओं की अभिव्यक्ति स्वरूप भारतीय उद्योग धन्यों को विशेष प्रोत्साहन दे रहा था, ने भी भारतीय औद्योगीकरण के प्रति ब्रिटिश सरकार की आँखें खोलीं और इसके समाधान के लिये ब्रिटिश सरकार ने औद्योगीकरण के विकास को एक अच्छा साधन माना। फलतः ब्रिटिश पूँजीपतियों ने अपनी स्वतन्त्र व्यापार नीति के स्थान पर भारत में ही कारखाने खोले तथा विदेशी पूँजी से निर्मित वस्तुओं को स्वदेशी कहकर भारतीय जनता का खूब शोषण किया। इस प्रकार स्पष्ट है कि बीसवीं शताब्दी में भारतीय तथा ब्रिटिश दोनों के ही प्रयत्नों से भारत में औद्योगिक विकास तीव्रता से हुआ। यद्यपि प्रथम विश्वयुद्ध तक तो औद्योगिक विकास की गति काफी धीमी ही रही, किन्तु इस युद्ध से भारतीय उद्योगों को एक विशेष उज्ज्वला मिली।

भारतीय उद्योगों के विकास को दृष्टि में रखकर सन् १९१६ में एक औद्योगिक कमिशन नियुक्त किया^{गया} जिसने १९१८ में प्रस्तुत अपनी रिपोर्ट में औद्योगिक विकास की दृष्टि से सरकार से 'औद्योगिक मामलों में शक्तिपूर्ण हस्तक्षेप की नीति' का प्रारम्भ, साम्राज्यीय और प्रान्तीय उद्योग विभागों की स्थापना, कैलानिक एवं टेक्निकल शिक्षा के लिये अधिक सुविधाओं की व्यवस्था, मोहन वस्तुएँ सरीदने की नीति में परिवर्तन, उद्योगों को टेक्निकल एवं वित्तीय सहायता प्रदान करना, औद्योगिक सहयोग को प्रोत्साहन तथा आवागमन एवं माल ढोने की सुविधाओं की उन्नति^१ आदि बातों की सिफारिश की, जिसकी स्वीकृति से भारतीय उद्योगों को विशेष प्रोत्साहन मिला।

इसके अतिरिक्त १९१८ में प्रस्तुत मॉटिंग्यू वेम्सफोर्ड रिपोर्ट में भी औद्योगिक विकास पर विशेष जोर दिया गया। औद्योगिक विकास के इसी क्रम में सन् १९२१ में एक 'कर विषयक आयोग' नियुक्त किया गया। इस आयोग ने 'प्रेमदात्मक संरक्षण' की नीति अपनाने की सिफारिश की। इस सिफारिश के अनुसार जुलाई

१. रमेशचन्द्र मजुमदार - 'भारत का बृहत् इतिहास' तृतीय भाग, अनु० योगेन्द्र मिश्र, पृष्ठ ३१४।

१६२३ में एक 'टैरिफ बोर्ड' नियुक्त हुआ जिसने बहुत से उद्योगों के दावों की परीक्षा कर उन्हें संरक्षण दिया।^१ किन्तु उनकी नीति के अनुरूप यह संरक्षण मुख्यतः उन उद्योगों को ही दिया गया जिनमें अधिकांशतः ब्रिटिश पूँजी ही लगी होती थी। अतः इस नीति से ब्रिटिश पूँजी को ही विशेष लाभ हुआ।

भारतीय उद्योगों को निरुत्साहित करने के इसी उद्देश्य से प्रेरित होकर ब्रिटिश सरकार ने भारतीय मुद्रा का मूल्य १६२०-२१ में २ शिलिंग प्रति रुपय से १ शिलिंग ४ पेन्स प्रति रुपया कर दिया तथा १६२७ में उसे फिर बढ़ाकर १ शिलिंग ६ पेन्स कर दिया।^२ जिससे भारतीय आयात कर्ताओं को बहुत हानि हुई और भारतीय उद्योग शिथिल पड़ने लगे। ब्रिटिश पूँजी के विकास को ध्यान में रखकर इस समय संरक्षण की नीति के साथ ही इंग्लैण्ड से आने वाले सामान के साथ साम्राज्यगत रियायती सम्मतीता भी हुआ। इस सम्मतीते के अनुसार औँजी माल पर चुंगी साम्राज्य के बाहर दूसरे देशों जापान, जर्मनी इत्यादि से कम लगने लगी। सन् १६३० में यह रियायत सूती वस्त्र उद्योग पर लागू की गई थी किन्तु १६३२ में 'ओटावा सम्मतीते' के अनुसार यह सिद्धान्त भारत के सभी आयातों पर लागू कर दिया गया।^३ इस प्रकार औद्योगिक विकास से अर्जित अधिकांश लाभ ब्रिटिश पूँजीपतियों के हाथ में ही रहा।

अतः हम कह सकते हैं कि बीसवीं शताब्दी का यह काल ब्रिटिश शासकों की आर्थिक नीति के कारण पूँजीपतियों द्वारा सामान्य जनता के शोषण का काल था, जिसने भारत में औद्योगिक विकास को प्रोत्साहन देने पर भी भारतीय उद्योगों को निरन्तर निरुत्साहित ही किया तथा जो कुछ औद्योगिक विकास हुआ वह मुख्यतः उपभोक्ता सामग्री की मूर्ति करने वाले इतके उद्योगों के क्षेत्र में ही था, देश के आचारमृत बड़े तथा भारी उद्योगों में विकास की गति काफी धीमी रही। भारी

१. रमेशचन्द्र मनुमदार - 'भारत का बृहत् इतिहास' अनु० योगेन्द्र मिश्र, पृष्ठ ३१६।

२. कृष्ण बिहारी मिश्र - 'आधुनिक सामाजिक आन्दोलन और आधुनिक हिन्दी साहित्य', पृष्ठ १६४।

३. कृष्ण बिहारी मिश्र - 'आधुनिक सामाजिक आन्दोलन और आधुनिक हिन्दी साहित्य', पृष्ठ १६३।

उद्योगों के क्षेत्र में वास्तविक उन्नति द्वितीय विश्वयुद्ध काल के बाद से ही दिखायी देती है ।

किन्तु इस समय जो विकास हुआ वह भी औद्योगिकी की सामेन्दारी की नीति पर आधारित था । यद्यपि यह सत्य है कि इस समय तक कुछ भारतीय पूँजीपति भी स्वतन्त्र उद्योग खोलने की दृष्टि से समर्थ हो गये थे, किन्तु इसके लिये उन्हें जिस तकनीकी सहायता की आवश्यकता थी वह उनके पास उपलब्ध नहीं थी, जिसका लाभ उठाकर ब्रिटिश पूँजीपतियों ने भारत के औद्योगिक विकास में अपना हस्तक्षेप बनाये रखने के लिये सामेन्दारी का दूसरा ही मार्ग ढूँढ़ निकाला । वस्तुतः इस समय भारतीय औद्योगीकरण के प्रति जनता की बढ़ती हुई अभिरुचि तथा सामर्थ्य को देखते हुए उन्हें पहली बार भारतीय औद्योगीकरण से अपने पाँव उसड़ते प्रतीत हुए तथा यह विश्वास हुआ कि अब वह प्रत्यक्ष विरोध द्वारा बहुत दिनों तक अपनी स्वार्थनीति को स्थिर नहीं रख सकते हैं अतः उन्होंने तकनीकी सहायता के बहाने से भारतीय उद्योगपतियों के साथ सामेन्दारी की नीति को अपनाया और इस प्रकार सामेन्दारी के बहाने से भारत को आर्थिक क्षेत्र में अपने और अधिक बाधीन बना लिया ।

उनकी इस नीति का स्पष्ट उदाहरण रायल सोसायटी के संसद सदस्य श्री ए० बी० हिल के शब्दों में मिलता है 'यदि हम साहस, उदारता और दूरदर्शिता का परिचय दें तो भारतीय उद्योग के साथ सहयोग करने का हमारे पास मौका है लेकिन यदि हमने ऐसा नहीं किया तो उसका अर्थ यह नहीं कि भारतीय उद्योग का विकास नहीं होगा, बल्कि इसका अर्थ यह है कि भारत के उद्योग सहायता के लिये हमारे पास जाने के बजाय अमेरिका के पास चले जायेंगे ।'^१

अतः ब्रिटिश सरकार के सहयोग से सामेन्दारी के आधार पर भारत में अनेक सहायक कम्पनियाँ खोली गयीं और लीवर ब्रदर्स, डनलप, इम्पीरियल केमिकल्स जैसी विशाल व्यापारिक कम्पनियों ने भारत में अपनी सहायक कम्पनियाँ खोलकर भारत में ही उनकी रजिस्ट्री कराई, जिससे भारत में इस प्रकार की इंडिया लिमिटेड

१. इंडियन एनुअल रजिस्टर, १९४४ खण्ड २, पृष्ठ ३०२ उद्धृत 'रजनी पामदबे' 'बाब का भारत', पृष्ठ २०५ ।

कम्पनियों की बाढ़ सी आ गयी।^१

इस प्रकार युद्धोपरान्त ब्रिटिश और भारतीय पूँजीपतियों के मध्य हुए सम्झौते के अनुसार भारत में अनेक उद्योग प्रारम्भ हुए। 'जून १९४५ में बिड़ला ब्रदर्स लिमिटेड ने इंग्लैण्ड के 'नफील्ड आर्गनाइजेशन' से मिलकर भारत में मोटरकार निर्माण के लिये सम्झौता किया तथा दिसम्बर १९४५ में ही गेटा ने ब्रिटेन की 'इम्पीरियल केमिकल इन्डस्ट्रीज' से मिलकर रासायनिक उद्योग के निर्माण के लिये एक दूसरा सम्झौता किया। किन्तु भारत में विकसित इन इंडिया लिमिटेड कम्पनियों ने भारत के लघु उद्योगों की ओर कोई ध्यान नहीं दिया। यह तो केवल बड़े उद्योगों, बड़े रासायनिक उद्योगों तथा अभियान्त्रिकी की यथासम्भव देखभाल तथा उनके कार्यक्षेत्र को सीमित रखने के लिए एक आवरण मात्र थी, जिन्होंने परोक्षतः ब्रिटिश निर्मित वस्तुओं के लिए भारत में एक सुरक्षित बाजार तैयार करने का कार्य किया।

अतः स्पष्ट है कि युद्धोत्तर काल में भारत के औद्योगिक विकास में गतिशीलता तो अवश्य आयी किन्तु इससे भारतीयों को उतना लाभ न हुआ जितना ब्रिटिश पूँजीपतियों को। कारण, इन वस्तुओं से अर्जित अधिकांश धनराशि विदेशों में ही चली जाती थी। इस प्रकार २० वीं शताब्दी में होने वाले आर्थिक विकास को देखकर हम इस निष्कर्ष पर पहुँचते हैं कि भारत में औद्योगिक विकास का मूल कारण ब्रिटिश सरकार की भारत को लूटने की एक चाल थी जिसके द्वारा उन्होंने भारतीय लघु उद्योगों को समाप्त कर सम्पूर्ण पूँजी को अपने अधीन करने का प्रयास किया।

किन्तु औद्योगिकी की अहमन्त्रपूर्ण नीति के कारण अपने श्रम का पूर्ण लाभ न मिलने पर भी वे हतोत्साहित नहीं हुए बल्कि औद्योगिक उन्नति द्वारा उन्होंने देशों की आर्थिक समस्याओं को दूर करने का भरसक प्रयत्न किया। सन् १९४४-४५ में भारतीय पूँजीपतियों ने भारत के आर्थिक विकास की एक योजना' देश के समक्ष प्रस्तुत की। जिसने कार्य रूप में परिणत होकर देश की आर्थिक स्थिति को ऊँचा उठाने का पूर्ण प्रयास किया।^३

१. रजनी पामदत्त - 'आज का भारत', पृष्ठ १८७

२. वही वही, अनु० आनन्दस्वरूप, पृष्ठ २०८।

३. वही, ,, , पृष्ठ २०५।

सांस्कृतिक परिवर्तन

नयी शिक्षा प्रणाली

१९वीं शताब्दी में सरकार ने भारतीय समाज में ज्ञान-विज्ञान के प्रसार एवं प्रचलित शिक्षा-प्रणाली में सुधार के नाम पर देश में जिस नयी विदेशी शिक्षा प्रणाली का प्रारम्भ किया था वह भारतीयों के सहयोग से शताब्दी के अन्त तक अबाध रूप से चलती रही। यद्यपि भारतीय धीरे-धीरे उनकी इस शिक्षा नीति के फूल में छिपे खड्गयन्त्रों से भी परिचित हो गये थे किन्तु उस समय तक इसका प्रत्यक्ष विरोध सामने नहीं आया था। अतः देश में यह नवीन विदेशी शिक्षा प्रणाली सुब फल-फूल रही थी।

किन्तु २०वीं शताब्दी के प्रारम्भ में जब लार्ड कर्जन भारत का वायसराय नियुक्त हुआ और उसने देश के सर्वांगीण विकास एवं शिक्षा व्यवस्था में सुधार अथवा शिक्षा के गिरते स्तर को ऊँचा उठाने के नाम पर सन् १९०४ में 'शैक्षणिक नीति सम्बन्धी प्रस्ताव' तथा 'भारतीय विश्वविद्यालय ऐक्ट' पास कर भारतीय कालेजों पर अधिकाधिक नियन्त्रण रखना प्रारम्भ कर दिया तो भारतीय नेतागण अत्यन्त क्रुद्ध हुए। उनका विचार था कि सरकार ने शिक्षा सम्बन्धी यह नवीन ऐक्ट भारतीयों के शिक्षा प्रचार कार्य को निरुत्साहित तथा समाप्त करने के लिये ही प्रारम्भ किये हैं। अतः उन्होंने सरकार के इन शिक्षा सम्बन्धी प्रस्तावों के प्रति घृणा व्यक्त कर विदेशी शिक्षा प्रणाली का यथासम्भव विरोध किया तथा अपने इस विरोध को सक्रियता प्रदान करने के उद्देश्य से देश में अनेक राष्ट्रीय स्कूलों तथा कालेजों की स्थापना की। साथ ही निम्नस्तरीय शिक्षा से उच्च स्तरीय शिक्षा तक सभी में आमूल परिवर्तन की माँग कर देश में व्याप्त निरक्षरता को दूर करने के लिये हर सम्भव प्रयत्न किये। लोकहित से प्रेरित होकर ही राष्ट्रीय नेता गोपाल कृष्ण गोस्वामी ने मार्च १९१० में 'इम्पीरियल लेजिस्लेटिव काउंसिल' में ६ से १० वर्ष तक के बालकों के लिये प्रारम्भिक शिक्षा अनिवार्य तथा निःशुल्क करने का प्रस्ताव रखा^१। यद्यपि प्रारम्भ में उनका यह प्रस्ताव रद्द कर दिया गया, किन्तु कुछ समय पश्चात् प्रारम्भिक शिक्षा

१. चौपड़ा, पुरी, दास - 'भारत का सामाजिक सांस्कृतिक और आर्थिक इतिहास', पृष्ठ

के विस्तार की माँग के पुनः जोर पकड़ने पर अनेक स्थानों पर यह शिक्षा निःशुल्क कर दी गई ।

इस प्रकार इस युग में दो शिक्षण नीतियाँ साथ-साथ विकसित हो रही थी पहली सरकार द्वारा संचालित विदेशी शिक्षण नीति दूसरी राष्ट्रवादियों द्वारा संचालित स्वदेशी शिक्षण नीति । किन्तु राष्ट्रवादियों के विरोध पर भी सरकार का यह शिक्षा प्रसार कार्य तीव्रगति से बढ़ता रहा । अंग्रेजी शिक्षा के प्रति जनता की बढ़ती हुई रुचि को देखकर सरकार ने अनेक विश्वविद्यालयों की स्थापना की तथा शिक्षा योजना में अपेक्षित सुधार एवं परिवर्तन की माँग को देखते हुए समय-समय पर शिक्षा सम्बन्धी अनेक सुझाव एवं प्रस्ताव पास किये गये । सन् १९१७ में माइकेल सेडलर की अध्यक्षता में गठित 'कलकत्ता विश्वविद्यालय आयोग', सन् १९२६ में साइमन कमीशन के उद्योग से सर फिलिप हारटोग के नेतृत्व में प्रस्तुत 'हारटोग समिति' की रिपोर्ट तथा सन् १९४४ में प्रस्तुत सर जान सार्वेण्ट की 'शिक्षण-नीति सम्बन्धी रिपोर्ट' कुछ ऐसे ही शिक्षा सम्बन्धी प्रस्ताव एवं सुझाव थे, जिन्होंने अंग्रेजों के स्वार्थों की रक्षा करते हुए भारतीयों की आवश्यकताओं तथा माँगों को ध्यान में रखकर देश में अनेक विश्वविद्यालयों की स्थापना की तथा साहित्यिक शिक्षा की अपेक्षा व्यावसायिक शिक्षा को महत्व देकर व्यावसायिक शिक्षा, कृषि, डाक्टरी, इन्जीनियरिंग, पशु-चिकित्सा, तथा अन्य तकनीकी शिक्षा के प्रसार की ओर विशेष ध्यान दिया तथा देश में अनेक कला स्कूलों तथा औद्योगिक स्कूलों की स्थापना भी की, किन्तु इनका मुख्य ध्येय नवीन शिक्षण संस्थाओं की स्थापना, नवीन विषयों के अध्यापन, प्रवेश की शर्तों पर नियन्त्रण तथा शिक्षा के बाह्य सुधारों पर ही रहा शिक्षा व्यवस्था में कोई विशेष सुधार नहीं हुआ । वरन् सत्य तो यह है कि बितनी बुद्धि स्कूलों की संख्या में हुई उतनी साक्षरता में नहीं । तत्कालीन शिक्षा की इसी निराशाजनक स्थिति की ओर संकेत करते हुए हारटोग समिति की रिपोर्ट में प्रारम्भिक शिक्षा के सम्बन्ध में कहा गया था कि 'सारी शिक्षा प्रणाली में अपव्यय और प्रभावहीनता है । हमारे स्थान से तो प्रारम्भिक शिक्षा ऐसी होनी चाहिए कि लोग साक्षर बनें और सोच समझ कर मतदान कर सकें । लेकिन इस दिशा में उचित अपव्यय और निरर्थकता मर्यादक रूप से है । प्रारम्भिक स्कूलों की संख्या में

जितनी व्यापक वृद्धि हुई है उसके अनुपात में साक्षरता में वृद्धि नहीं हुई है। क्योंकि जो प्रारम्भिक शिक्षा पा रहे हैं उनमें से बहुत ही कम छात्र चौथी कक्षा तक पहुँचते हैं जहाँ जाकर यह आशा की जा सकती है कि वे साक्षर बनेंगे।^१ प्रारम्भिक शिक्षा की माँगति माध्यमिक तथा विश्वविद्यालयीय शिक्षा में भी ऐसी ही अव्यवस्था विद्यमान थी।

किन्तु इन सरकारी शैक्षणिक सुधारवादी प्रयत्नों की प्रतिक्रिया स्वरूप जो भारतीय नेतागण शिक्षा-सुधार क्षेत्र में प्रवृत्त हो रहे थे उन्होंने तत्कालीन शिक्षा को अपूर्ण एवं भारतीय शैक्षणिक प्रयासों को निरुत्साहित करने वाली समझकर उसका यथासम्भव विरोध किया तथा प्रचलित शिक्षा प्रणाली के सैद्धान्तिक एवं साहित्यिक पाठ्यक्रमों की अपेक्षा व्यावहारिक पाठ्यक्रमों पर विशेष ध्यान दिया। साथ ही निरक्षरता विरोधी अभियान चलाकर हरिवनों को भी शिक्षा के लिये प्रोत्साहित किया। जिसके लिये उन्होंने विविध सुविधाएँ प्रदान करने के भी प्रयत्न किए। यों तो गोखले के समय से ही कांग्रेसी नेता देश में अनिवार्य एवं निःशुल्क शिक्षा पर जोर दे रहे थे किन्तु सरकार की उपेक्षा के कारण उन्हें इस कार्य में विशेष सफलता न मिल सकी थी, अतः सन् १९३७ में कांग्रेस मन्त्रिमण्डल के बनते ही उन्होंने इस शिक्षा व्यवस्था को शीघ्र कार्यान्वित किया। किन्तु इसके लिये धन की आवश्यकता थी जिसकी पूर्ति के लिये गान्धी जी ने एक विशेष शिक्षा प्रणाली की व्यवस्था की, जो शिक्षा की बुनियादी आवश्यकताओं को लेकर चलने के कारण बुनियादी शिक्षा, बेसिक शिक्षा अथवा नयी तालीम के नाम से प्रसिद्ध हुई।

विदेशी शिक्षा प्रणाली के विपरीत यह नवीन शिक्षा प्रणाली कम व्यय साध्य एवं छात्रों के स्वावलम्बी बनाने वाली शिक्षा थी। इस प्रणाली के द्वारा बालकों को शिक्षा किसी धन्य के माध्यम से देने का विचार था। इस प्रकार एक ओर तो छात्र अपनी पढ़ाई के लिये स्वयं पैसे एकत्र कर सकता था दूसरे किसी विशेष कार्य में योग्यता प्राप्त कर वह जीवन में अपने पेरों पर लड़ा हो सकता था।

१. चोपड़ा, पुरीदास - भारत का सामाजिक, सांस्कृतिक एवं आर्थिक इतिहास, पृष्ठ २८८।

उनका विचार था कि प्रचलित शिक्षा प्रणाली के अनुसार शिक्षा प्राप्त करके भी अधिकांश छात्र अपने जीवन में दूसरों पर ही आश्रित रहते हैं और नौकरी न मिलने पर उनकी दाने-दाने के लिये ठोकरें खानी पड़ती हैं। अतः देश भर में अनेक राष्ट्रीय विद्यालयों की स्थापना हुई। वैदिक शिक्षा प्रणाली की प्रशंसा करते हुए कहा गया है कि 'इस नवीन शिक्षा प्रणाली का जन्म नये समाज और नवीन तथा पूर्ण मानव की रचना के निमित्त हुआ था। इस शिक्षा में गांधी जी ने शिक्षा के श्रेष्ठ आदर्शों को समन्वित किया। वे इस शिक्षा के द्वारा अपनी मातृभूमि में वास्तविक शिक्षा का प्रचार करना चाहते थे, ऐसी शिक्षा जो पुस्तकीय न हो वरन् अभिज्ञता तथा सृजनात्मक कार्यों पर निर्भर हो, जो भारतीय संस्कृति के पाये पर सही हो, जिसमें शारीरिक परिश्रम के लिये यथेष्ट स्थान हो, जो अमीर-गरीब का भेद भाव मिटावे और पूरे देश को एक सुत्रता में पिरो देवे।' वास्तव में यह शिक्षा जीवन की शिक्षा थी, जिसने छात्रों में परिश्रम के प्रति आदर की भावना उत्पन्न कर माध्यमिक तथा प्राथमिक शिक्षा प्रणाली में नव-जीवन का संचार किया।

वैदिक शिक्षा के साथ ही इन राष्ट्रवादियों ने स्त्री शिक्षा तथा प्रौढ़ शिक्षा के महत्त्व को जानकर इसके समुचित प्रचार एवं प्रसार पर भी बोर दिया। अतः देश भर में अनेक स्त्री पाठशालाओं, प्रौढ़ पाठशालाओं तथा रात्रि पाठशालाओं की व्यवस्था की गई तथा उनकी प्राप्ति के लिये उन्हें अनेकों सुविधाएँ भी प्रदान की गईं।

इस प्रकार और्बों तथा राष्ट्रवादियों के प्रयत्नों से देश में शिक्षा का समुचित प्रचार एवं प्रसार हुआ और समस्त भारतवासी जो शिक्षा के अभाव में अज्ञानान्धकार में ही मटक रहे थे, शिक्षा के प्रचार से प्राप्ति की ओर उन्मुख हुए। जिससे देश भर में एक अमूर्तपूर्व राजनैतिक एवं सामाजिक चेतना को प्रभय मिला और देश में अनेक प्रतिशील तत्वों का विकास हुआ।

संयुक्त परिवारों का विघटन -

संयुक्त परिवार भारतवर्ष की अतिप्राचीन सामाजिक व्यवस्था है, जिसका

आधार व्यक्ति न होकर परिवार होता था । इस व्यवस्था के अन्तर्गत परिवार के सभी सदस्य एक स्थान पर रहकर परिवार के वयोवृद्ध एवं अनुभवी व्यक्ति के निर्देशन में अपने परम्परागत व्यवसाय को स्वक्षमतानुसार करते थे तथा उससे उपार्जित धनराशि को किसी एक ही सम्पत्ति न मानकर सम्पूर्ण परिवार की सम्पत्ति मानते थे । इस प्रकार ये प्राचीन परिवार आज की भाँति पति-पत्नी तथा बच्चों तक ही सीमित नहीं होते थे वरन् कई छोटे-छोटे परिवार मिलकर एक बृहद् रूप धारण करते थे, जिसे 'संयुक्त परिवार' की संज्ञा दी जाती थी ।

सहनशीलता, सहानुभूति, आदर भ्रद्धा एवं अनुराग संयुक्त परिवारों के चिर स्थायित्व के आवश्यक गुण थे जो अनेक असुविधाओं के बावजूद परिवार के सभी सदस्यों को एक श्रृंखला में आबद्ध किये रहते थे । यद्यपि आग्रहपूर्ण नियम-कानून, रीति-रिवाज, बन्धन एवं रुढ़िगत मान्यताओं की अधिकता के कारण इन परिवारों में समय-समय पर अनेक असुविधाएँ एवं समस्याएँ भी उत्पन्न होती रहती थीं, किन्तु परिवार की सुख-सुविधा एवं समृद्धि की दृष्टि से समाज में संयुक्त परिवारों को ही महत्व दिया जाता था । और अपने इन मूलभूत गुणों के कारण ही ये संयुक्त परिवार काफी समय तक समाज में अपना अस्तित्व बनाये रहे ।

किन्तु परिस्थितियों के परिवर्तन से आज समाज की यह प्राचीन परम्परा दिन पर दिन विघटित होकर सीमित परिवारों में परिवर्तित होती जा रही है । इसका सर्वप्रमुख कारण १९वीं तथा २०वीं शताब्दी में होने वाली औद्योगिक क्रान्ति तथा पाश्चात्य शिक्षा एवं ज्ञान-विज्ञान का प्रभाव है, जिसने मनुष्य के विचारों में क्रान्ति उत्पन्न कर उसके दृष्टिकोण को ही बदल दिया । परिणाम यह हुआ कि जो मनुष्य अभी तक अपने जातीय एवं पारम्परिक व्यवसायों को ही अपने योग्य समझ कर उसमें संलग्न रहता था वही अब अपने उज्ज्वल भविष्य की कामना से प्रेरित हो नौकरी की तलाश में शहरों की ओर बढ़ा और वहाँ ही बसने लगा । परिवार से अलग रहने के कारण धीरे-धीरे उसमें निहित पारस्परिक रागात्मक सम्बन्धों, एकता सहानुभूति तथा सद्भावना जैसे गुणों का लोप हुआ और उसका दायित्व अपने छोटे से परिवार तक ही सीमित रह गया । इस प्रकार उद्योगों के विकास के साथ प्राचीन संयुक्त परिवारों ने धीरे-धीरे अपना अस्तित्व तोकर सीमित परिवारों के रूप में बन्म लिया ।

औद्योगिक क्रान्ति के साथ ही पार्श्वात्य शिक्षा, सम्यता एवं संस्कृति ने भी भारतीय सामाजिक व्यवस्था में बामूल परिवर्तनों की माँग कर संयुक्त परिवार व्यवस्था को मंग करने में महत्वपूर्ण भूमिका निभायी। पार्श्वात्य व्यक्तिवादी विचारधारा से प्रभावित होने के कारण समाज में व्यक्ति का महत्व तो बढ़ा ही, व्यक्तिवादी विचारों को मान्यता प्रदान करने पर समाज में स्वार्थ भावना तथा संकीर्ण मनोवृत्ति जैसे दुर्गुणों का भी विकास हुआ, जिसने मनुष्य की सोचने विचारने की परिधि को अत्यन्त सीमित कर उसे स्वाहित चिन्ता में ही निमग्न कर दिया। परिणामस्वरूप प्राचीन सामाजिक तथा पारिवारिक मान्यताएँ उसे व्यर्थ एवं अन्यायपूर्ण प्रतीत हुई और इनके विरोध में उसने अन्य नवीन मान्यताओं के साथ ही सामाजिक व्यवस्था में संयुक्त परिवार की अपेक्षा सीमित परिवारों को मान्यता दी।

व्यक्तिवादी विचारों को महत्व देने के साथ ही समाज में स्वातन्त्र्य-भावना का भी उदय हुआ। परिणामस्वरूप जीवन के प्रत्येक क्षेत्र में दूसरों के हस्तक्षेप का विरोध कर स्वतन्त्रता का स्मर्शन किया गया। संयुक्त परिवारों की जटिल बन्धनयुक्त व्यवस्था उनकी इस स्वातन्त्र्य-भावना के विपरीत थी, अतः उन्होंने संयुक्त परिवारों का विरोध कर सीमित परिवारों को ही महत्व दिया।

पारिवारिक विघटन के इन दो मूलभूत कारणों के अतिरिक्त सामान्य जीवन की कुछ ऐसी परिस्थितियाँ एवं विषमताएँ भी थी जिन्होंने भारत की प्राचीन पारिवारिक व्यवस्था को विश्रंखलित करने में अपेक्षात सहयोग दिया। इनमें सर्वप्रमुख थी भारतीय जीवन की विकट आर्थिक समस्या। वस्तुतः बीसवीं शताब्दी के इस अर्धशताब्दी में जबकि मानव जीवन निरन्तर बढ़ती हुई मंछाई के कारण नित्यप्रति विषमताओं के बाल में फँसता जा रहा था, यह अत्यन्त दुष्कर प्रतीत होने लगा था कि समस्त पारिवारिक सदस्यों की आवश्यकताओं एवं आकाँक्षाओं की पूर्ति समान रूप से की जा सके। अतः इन परिवारों में आर्थिक विषमताओं को लेकर प्रायः एक तनाव अथवा मानसिक असन्तुलन उत्पन्न हो जाया करता था, जो आगे चलकर पारिवारिक विघटन का एक महत्वपूर्ण कारण बनता था।

किन्तु एक ओर वहाँ भारतीय समाज की आर्थिक विषमताएँ अपना ताँडव

दिखा रही थी वहीं दूसरी ओर मौक्तिक एवं वैज्ञानिक उन्नति के कारण मनुष्य की आकाँक्षायें भी आसमान को छूने लगी थी। संयुक्त परिवारों के दायित्व अथवा जिम्मेदारियों के समक्ष उसकी इन आकाँक्षाओं की पूर्ति सम्भव न थी, अतः वह धीरे-धीरे संयुक्त परिवारों से ही विमुख होने लगा।

आर्थिक कठिनाइयों के कारण उत्पन्न संयुक्त परिवारों के विघटन का एक अन्य पहलू संयुक्त परिवारों के उपयुक्त निवास स्थान का अभाव भी है। और परिवार के बढ़ने पर मनुष्य को न चाहते हुए भी अलग रहने के लिये विवश होना पड़ता है।

इन महत्वपूर्ण समस्याओं के साथ ही आज यन्त्रों की व्यस्तताओं के कारण उत्पन्न समस्याभाव की समस्या ने भी पारिवारिक ढाँचे को जर्जरित करने में महत्वपूर्ण योग दिया है। वस्तुतः आज यन्त्रों के साथ काम करते-करते मनुष्य का जीवन भी यन्त्रवत् हो गया है और कार्य की अधिकता के कारण उसे इतना अवकाश नहीं मिल पाता कि वह अन्य कार्यों को करते हुए पूरे परिवार की सुख-सुविधा का ध्यान रख सके अतः वह सीमित परिवारों को ही वरीयता देता है। इसके अतिरिक्त अधिकांश व्यक्ति अपने अकर्मण्य एवं आलसी स्वभाव के कारण पूरे परिवार की जिम्मेदारी को बोझ समझते हैं और यथासम्भव उससे बचने की कोशिश करते हैं।

पारिवारिक विघटन के इन प्रमुख कारणों के अतिरिक्त संयुक्त परिवारों के विघटन का एक अन्य कारण भी है जो देखने में यद्यपि बहुत छोटा है किन्तु आज अधिकांश परिवारों के विघटन का महत्वपूर्ण कारण है। और वह है विचारों की अपरिपक्वता एवं सहनशीलता का अभाव। परिणाम यह होता है कि पारिवारिक जीवन की छोटी-छोटी बातें विकराल रूप धारण कर परिवार में कलह को जन्म देती हैं, जो अन्ततः पारिवारिक सदस्यों में निहित परस्पर प्रेम एवं सौहार्द के विपरीत हृदय के अन्तराल को बढ़ाकर पारिवारिक विघटन का कारण बनती है। और यही कारण है कि आज एक ही घर में चार बूढ़े जलते हैं। अथवा एक ही शहर में रहकर लोग अलग-अलग रहना पसन्द करते हैं। लेकिन जिन परिवारों में सहनशीलता की भावना होती है वहाँ आज भी मनुष्य अनेक परेशानियों को सहकर संयुक्त परिवारों की एक सुभक्ता में बंधा दिखाई देता है। किन्तु परिवर्तित परिस्थितियों एवं मनोवृत्तियों के कारण आज अधिकांश व्यक्तियों को इसमें सुख

की अपेक्षा पेशानियाँ ही अधिक दिखायी देती हैं, अतः वह इसकी अपेक्षा करता है।

इसके अतिरिक्त सामाजिकों की परिवर्तित मानसिकता को देखते हुए आज पारिवारिक सदस्य भी यह उचित समझने लगे हैं कि लोग संयुक्त परिवारों की अपेक्षा सीमित परिवारों में ही रहे क्योंकि इससे एक तो रोज-रोज की पेशानियों से दूर रहकर घर में सुख-शान्ति रहेगी, दूसरे दूर रहकर पारिवारिक सदस्यों का प्रेम भाव भी पारस्परिक विद्वेष में परिणत न हो सकेगा। अतः आज संयुक्त परिवारों की संख्या दिन पर दिन घटती जा रही है। यों तो १९वीं शताब्दी से ही परिवारों का विघटन प्रारम्भ हो गया था, किन्तु २० वीं शताब्दी तक आते-आते तो इसमें विशेष तीव्रता एवं गतिशीलता आ गयी।

किन्तु इन सब असंगतियों एवं अन्तर्विरोधों के बावजूद ऐसा नहीं है कि आज हमारे यहाँ की संयुक्त परिवार व्यवस्था पूर्णतया समाप्त हो गयी है, वरन् इसका रूप आज भी भारतीय समाज में मिलता है। गाँवों में तो अभी भी परिवारों का संयुक्त रूप ही अधिक मिलता है। लेकिन यह सत्य है कि इन असंगतियों के कारण उनका पहले जैसा स्वरूप स्थिर न रह सका, वरन् वहाँ नित्य अनेक प्रकार की समस्याएँ जन्म लेकर पारिवारिक फलतः सामाजिक वातावरण को दूषित करती रहती हैं। सास-बहू, नन्द-माभी, देवरानी-बिठानी की नौक-झोंक तथा धन-दौलत, जमीन-जायदाद तथा मान-हानि की समस्या को लेकर भाई-भाई के मध्य उत्पन्न पारिवारिक झगड़े तथा रुढ़ियों के पालन अथवा उल्लंघन से उत्पन्न पीढ़ी-भेद इत्यादि ऐसी ही अनेक दैनिक समस्याएँ हैं, जिन्होंने आज संयुक्त परिवारों की नींव को हिला दिया है।

समग्रतः पारिवारिक विघटन की यह समस्याएँ ही आलोच्यकालीन समाज की प्रमुख सामाजिक समस्याएँ थीं, जिनका समान्तिष्क चित्र आज साहित्य के विभिन्न रूपों में विविध प्रकार से किया जा रहा है।

शहरी मध्यवर्ग -

औद्योगिक प्रतिष्ठानों तथा सरकारी कार्यालयों के निरन्तर विकास के कारण भारतीय समाज में मध्यवर्गियों का प्रभुत्व दिन प्रति दिन बढ़ रहा था। अतः आलोच्यकालीन सांस्कृतिक परिवर्तनों के उचित मूल्यांकन के लिये इस वर्ग का सम्यक्

अवलोकन भी अपेक्षित है। किन्तु मध्यवर्ग का उल्लेख करते हुए हमारा मुख्य केन्द्र शहरों में निवास करने वाला मध्यवर्ग ही रहा है क्योंकि इस काल विशेष में नवीन शिक्षा एवं ज्ञान-विज्ञान से प्रभावित होने के कारण यह शहरी वर्ग ही सर्वाधिक जागरूक एवं क्रियाशील था। और इसी ने समय-समय पर अपने अर्थ परिश्रम, सूक्ष्म एवं सच्चा बुद्धि तथा संघर्षशील प्रवृत्ति के कारण देश में अनेकों सामाजिक एवं राजनैतिक आन्दोलनों का नेतृत्व कर सामाजिक एवं राजनैतिक परिस्थितियों में आमूल परिवर्तन उपस्थित किए।

इस वर्ग के अन्तर्गत मुख्यतः व्यापार एवं शासनप्रबन्ध में सहयोग प्रदान करने वाला सरकारी और गैर सरकारी कार्यालयों एवं अनुष्ठानों में काम करने वाला शिक्षित वर्ग ही आता है। यद्यपि इसका जन्म तो १६ वीं शताब्दी में ही हो चुका था, किन्तु २०वीं शताब्दी तक आते-जाते भारतीय समाज में उद्भूत यह शहरी मध्यवर्ग और्बों की षडयन्त्रकारी नीतियों से परिचित होकर तथा अपनी संघर्षशील प्रवृत्ति के कारण परिस्थितियों से संघर्ष करते-करते पूर्व की अपेक्षा अत्यधिक उग्र हो गया था। अतः इस युग में वह देशभक्त की अपेक्षा द्रान्तिकारी एवं साम्राज्यद्रोही के रूप में ही अधिक दिसायी देता है। यद्यपि इनकी देशादेशी देश का निम्न कृषक तथा दलित वर्ग भी राजनैतिक जीवन में प्रवेश कर रहा था किन्तु उसका यह प्रयास भी नवीन था अतः उसमें अपेक्षित जागरूकता नहीं आ पायी थी। इसके विपरीत यह बुद्धिजीवी शहरी वर्ग, जो काफी समय से शहरों में निवास कर देश के राजकीय कार्यों में सहयोग दे रहा था, उसने अपनी शिक्षा तथा ज्ञान के बल पर और्बों की अन्तर्बाह्य समस्त कमबोरियों एवं नीतियों से परिचित होकर अवसर का पूरा लाभ उठाया और तत्कालीन समाजों, प्रदर्शनों, कॉन्सिलों, पत्र-पत्रिकाओं एवं जीवन के अन्य अनेक क्षेत्रों में प्रवेश कर आन्दोलनों को और अधिक गतिशीलता प्रदान की। साथ ही अन्य वर्गों-कृषक मजदूर वर्ग द्वारा होने वाले आन्दोलनों का नेतृत्व कर उनका पथ-प्रदर्शन भी किया।

एक बुद्धिजीवी वर्ग का सदस्य होने के कारण वह और्बों की षडयन्त्रकारी नीतियों के प्रति सदैव तो था ही, पुरातत्त्व विभाग की सोर्बों के परिणामस्वरूप प्राचीन गौरवमयी भारतीय संस्कृति के स्मरण से उसका ध्यान अपने देश की दीन हीन दशा की ओर भी आकृष्ट हुआ। और सर्वप्रथम उसे यह अनुभव हुआ कि

सदियों से परतन्त्रता के पाश में जूड़े रहने के कारण हमारी आत्मा पूर्णतः मर चुकी थी, जिसका लाभ उठाकर अंग्रेजों ने हम भारतीयों की यह दुर्दशा की है। फलतः राष्ट्रोत्थान एवं अंग्रेजों द्वारा किये गये निर्मम अत्याचारों की प्रतिक्रिया स्वरूप उनमें आत्मसम्मान एवं बदले की भावना उत्पन्न हुई और वह अपनी मातृभूमि को बन्धनमुक्त कराने के लिये प्रयत्नशील हुए। इस प्रकार राजनीतिक जीवन में प्रवेशकर तथा राष्ट्रीय आन्दोलनों में सक्रिय सहयोग प्रदान कर इस वर्ग ने एक महत्वपूर्ण भूमिका निभायी। किन्तु राष्ट्रीय चेतना को विकसित करने के कारण यह मध्यवर्ग एक ओर जहाँ भारत-वासियों का आदर्श एवं गर्व का पात्र बना हुआ था वहीं दूसरी ओर अंग्रेजों के निर्मम अत्याचारों एवं अन्यायों का कोपभाज भी सबसे अधिक यही वर्ग बना हुआ था। भारतीय स्वतन्त्रता सेनानियों एवं क्रांतिकारियों के जीवन इसके प्रत्यक्ष प्रमाण हैं।

मध्यवर्ग की राजनीतिक विद्रोही प्रवृत्ति का आभास उसके सामाजिक जीवन में भी दिखायी देता है। उसका यह विद्रोह प्राचीन सामाजिक रूढ़िवादी मान्यताओं तथा रीति-रिवाजों के विरुद्ध था जतः उसमें समाज सुधार की प्रबल भावना भी दृष्टिगत होती है। राजाराममोहराय, स्वामी दयानन्द सरस्वती तथा महात्मा गान्धी प्रभृति ऐसे ही महान सुधारक व्यक्तित्व थे, जिन्होंने पाश्चात्य एवं भारतीय संस्कृति के अग्राव सागर में अवगाहन कर अमूल्य प्रगतिशील रत्नों को संजोकर और उनमें सामंजस्य स्थापित कर जीवन के श्रेष्ठ आदर्श स्थापित किये तथा अपने विवेकसम्मत नवीन विचारों को मान्यता प्रदान कर देश के सामाजिक एवं राजनीतिक उद्धार के लिए समय-समय पर अनेक आन्दोलनों का सूत्रपात किया। तत्कालीन साहित्यकारों की जागरूकता भी मध्यवर्गियों की इस विद्रोही एवं सुधारक प्रवृत्ति की ही सूचक है, जिससे प्रभावित होकर उन्होंने अपनी सशक्त लेखनी के द्वारा जन-जागरण का पावन संदेश जन-सामान्य तक पहुँचाया।

यद्यपि यह सत्य है कि मध्यवर्गियों में जागरूकता एवं सुधारवादी भावना अपेक्षाकृत अधिक थी, किन्तु मध्यवर्ग के अन्दर एक ऐसे वर्ग समूह के भी दर्शन होते हैं जो प्राचीनता के निर्भीक को न उतारकर सभी दुर्तों एवं कष्टों को दैवीय अथवा माग्यवशात् मानकर परम्परागत मान्यताओं को ही प्रभय दे रहा था और इस प्रकार भारत के सामाजिक अथवा सांस्कृतिक अवःपतन का कारण भी बना हुआ था।

मध्यवर्ग की उत्पत्ति की मूल समस्या यद्यपि आर्थिक थी तथा इसकी पूर्ति

में ही नवीन मध्यवर्ग का उदय हुआ था किन्तु आर्थिक दृष्टि से यह वर्ग अभी भी संव्रस्त ही था। वरन् सत्य तो यह है कि शिक्षितों की बढ़ती जनसंख्या ने बेकारी की समस्या को जन्म देकर सम्पूर्ण शिक्षित वर्ग में असन्तोष, निराशा एवं कुण्ठा की भावना को ही जन्म दिया था। इसके साथ ही शहरों में जनसंख्या के असीमित दबाव के कारण आपूर्ति साधनों के अभाव में वस्तुओं के मूल्यों में निरन्तर वृद्धि ने भी मध्यवर्गियों के जीवन को एक बहुत बड़े संकट में डाल दिया था।

२० वीं शताब्दी तक आते-आते पाश्चात्य सभ्यता एवं संस्कृति का व्यापक प्रभाव भी इस वर्ग पर पड़ा। फलतः इनकी भाषा, आचार-विवार, रहन-सहन तथा खान-पान में तो अन्तर आया ही। पाश्चात्य सभ्यता की चकाचौंध में कुछ मध्यवर्गियों को अपनी प्राचीन गौरवपूर्ण संस्कृति भी व्यर्थ एवं हीन प्रतीत होने लगी और वह दिन प्रतिदिन पाश्चात्य सभ्यता के रंग में ही रंगते चले गये, जो आगे चलकर स्वयं उनके लिए ही एक समस्या बन गयी। क्योंकि एक ओर तो यह वर्ग और्बों की भाँति कुछ विचारों का प्रदर्शन करता था किन्तु दूसरी ओर भारतीय संस्कारों की पूर्णतः उपेक्षा न कर पाने के कारण, सामाजिक मान्यताएँ उसके जीवन में बैड़ियों के समान पड़ी थीं।

इस प्रकार मध्यवर्गीय समाज का अवलोकन करने पर उनके जीवन की कतिपय विशिष्टताएँ यथा नेतृत्व भावना, सुधारवादी दृष्टिकोण, सामाजिक एवं राष्ट्रीय चेतना, संघर्षशील विद्रोही प्रवृत्ति तथा विवेकसम्पन्न दूर दृष्टि आदि प्रकाश में आयी। बिन्होंने अपनी इन विशिष्टताओं के कारण मध्यवर्ग को समाज में एक महत्वपूर्ण स्थान दिलाया।

इन विशिष्टताओं के साथ ही मध्यवर्गीय समाज की अपनी एक और विशेषता थी और वह थी, नारी जाति का उत्थान अथवा नारी जागरण। यों तो समाज के सभी वर्गों में नारी जागरण की यह भावना इस समय तक उदित हो चुकी थी, किन्तु मध्यवर्गीय नारी में जागरण की यह प्रवृत्ति सर्वाधिक क्रियाशील थी। नारी जाति के उत्थान एवं उद्धार के लिये उसने सरकार से उचित न्याय एवं समानाधिकारों की माँग की तथा समाज में नारियों की दुर्दशा एवं उसकी शोचनीय अवस्था के प्रतिक्रियास्वरूप उसने सामाजिक वातावरण को दुर्गन्धिपूर्ण बनाने वाले मूलभूत

कारणों दहेज प्रथा, अनमेल विवाह, वेश्यावृत्ति एवं अन्य सामाजिक रूढ़ियों का विरोध तथा विधवा विवाह एवं नारी शिक्षा का समर्थन कर सामाजिक जीवन एवं जीवन-दृष्टि को आमूलतः परिवर्तित करने का प्रयत्न किया। सामाजिक स्वतन्त्रता के साथ ही राष्ट्रीय आन्दोलनों में सक्रिय सहयोग प्रदान कर भारत को राजनीतिक स्वतन्त्रता दिलाने में भी इस मध्यवर्गीय नारी समाज का अपूर्व योगदान है।

विगत जीवन के सम्पूर्ण अनुभव से वह जान इस निष्कर्ष पर पहुँची है कि नारी जीवन की दासता का मूलधार उसकी आर्थिक परतन्त्रता है और इसका निवारण करने के लिये ही वह आज घर की बहारदीवारी का अतिक्रमण कर नौकरी के क्षेत्र में प्रविष्ट हुई है। किन्तु नौकरी के क्षेत्र में प्रवेश करने पर एक ओर वहाँ वह आर्थिक रूप से स्वतन्त्र हुई है वहीं दूसरी ओर उसके जीवन में पारिवारिक अव्यवस्था एवं अज्ञान्ति तथा व्यस्त जीवन एवं पुरुष वर्ग की अधिकार लोलुपता के कारण दाम्पत्य जीवन में उत्पन्न होने वाली अनेक समस्याएँ बा गढ़ हैं, जिन्होंने उसकी समस्याओं को सुलझाने की अपेक्षा उसके पारिवारिक जीवन में विघटनकारी दरार उत्पन्न कर दी है।

इसके अतिरिक्त सामाजिक सन्दर्भों के बदलने से उसके दृष्टिकोण में भी नितान्त भिन्नता आ गयी है। प्राचीन रीति-रिवाज उसे बन्धन प्रतीत होते हैं। सामाजिक जीवन की मूलभूत आवश्यकता के सम्बन्ध में भी उसकी दृष्टि बदली और वह परम्परागत वैवाहिक आदर्शों को नारी जाति के ऊपर बन्धन स्वीकार कर स्वच्छन्द प्रेम को महत्ता देने लगी। फलतः समाज में स्वच्छन्दता एवं अनेकता का बाहुल्य हुआ जो हमारी भारतीय संस्कृति से मेल न लाकर समाज के लिए एक विषम समस्या बन गई। इस प्रकार मध्यवर्गीय समाज की नारी इस काल की एक महत्वपूर्ण एवं विन्तनीय विषय बनी, जिसे आधार बनाकर साहित्यकारों ने जीवन के अनेक तथ्यों का उद्घाटन साहित्य की विविध विधाओं में किया है।

निश्चय ही भारतीय जीवन के विशाल प्रांगण में मध्यवर्गियों का कार्यक्षेत्र ही सर्वाधिक विस्तृत रहा है और इसी ने समय-समय पर अपने सक्रिय सहयोग द्वारा भारतीय समाज का पथ-प्रदर्शन कर समाज में एक महत्वपूर्ण भूमिका निभायी थी, जतः

हम कह सकते हैं कि आलोच्यकालीन भारतीय समाज में शहरी मध्यवर्ग का महत्वपूर्ण स्थान था । एक शब्द में इसे तत्कालीन भारतीय समाज का मेरुदण्ड भी कहा जा सकता है क्योंकि इनके जीवन की समस्याएँ ही एक तरह से सम्पूर्ण देश की समस्याएँ थीं । अतः देश का यथार्थ चित्रण करने के लिए इनकी उपेक्षा सम्भव नहीं, इसी कारण भारतीय समाज के समस्त युगदृष्टा साहित्यकारों ने तत्कालीन जीवन के सफल चित्रण के लिये मुख्यतः इन मध्यवर्गियों की समस्याओं को ही अपनी रचनाओं का प्रमुख विषय बनाया और इनके माध्यम से देश के आर्थिक, राजनीतिक एवं सामाजिक जीवन को यथार्थ रूप में प्रस्तुत किया ।

राजनैतिक परिवर्तन

स्वतन्त्रता प्राप्ति एवं राजनीतिक अव्यवस्था

१५ अगस्त सन् १९४७ भारतीय राजनीति का वह युगान्तरकारी प्रस्थान बिन्दु है, जहाँ से भारतवासियों ने ब्रिटिश साम्राज्य के दासत्व बन्धन से विमुक्त होकर भारतीय इतिहास के एक नये चरण में प्रवेश किया। फलतः देश भर में नव-निर्माण का एक असीम जोश था जिससे प्रेरित होकर सम्पूर्ण देश में अनेक विकासात्मक कार्यक्रम प्रारम्भ किये गये।

किन्तु स्वतन्त्रता प्राप्ति ने एक ओर जहाँ भारत की पराधीन जनता को आशा एवं उत्साह से पूर्ण स्वर्णिम भविष्य की ओर उन्मुख किया, वहीं दूसरी ओर खण्ड भारतवर्ष को— भारत और पाकिस्तान—इन दो भागों में विभाजित कर भारत के सम्मुख कुछ विविध एवं नवीन समस्याओं को जन्म दिया। फलतः विभाजन के परिणाम स्वरूप दोनों ही देशों में भीषण हत्याएँ, मारकाट, साम्प्रदायिक दंगे, लूटपाट तथा परस्त्री अपहरण जैसी अमानुषिक घटनाएँ प्रारम्भ हुईं और हजारों लोग बेघरवार हो गये। दोनों ही देशों के नागरिकों के आदान प्रदान के कारण साम्प्रदायिक सहयोग एवं सहभावना का लोप हुआ, साथ ही निर्वासितों के पुनर्वास एवं संरक्षण की विकट समस्या ने भी गम्भीर रूप धारण किया। जिसका व्यापक प्रभाव तत्कालीन आर्थिक एवं सामाजिक जीवन पर पड़ा और भारत का सुख, शान्ति एवं समृद्धि का वह सपना, जो उसने स्वतन्त्रता के पूर्व देखा था, एक सपना बनकर ही रह गया।

दुर्भाग्य से इसी समय, जबकि देश में उद्भूत इन समस्याओं के कारण भारत-वासी स्वातन्त्र्य सुख का अनुभव भी न कर पाये थे, ३० जनवरी १९४८ को स्वतन्त्रता के पुजारी एवं शान्ति और अहिंसा के दूत महात्मा गाँधी की मृत्यु हो गयी। जिससे सम्पूर्ण देश में शोक और आतंक की लहर तो व्याप्त हुयी ही, उनकी मृत्यु के साथ ही भारतीय राजनीति के मूल सिद्धान्त सत्य और अहिंसा जैसे उच्चादर्श भी लुप्त हो गये। जिसने देश में एक नवीन अव्यवस्था को जन्म दिया।

स्वतन्त्रता के उपरान्त देश की बागडोर अँग्रेजों के हाथों से कांग्रेस के हाथों में आयी और पंडित जवाहरलाल नेहरू भारत के प्रथम प्रधानमन्त्री नियुक्त किये गये । लेकिन कुछ ही समय बाद कांग्रेस में भी सत्ता संघर्ष प्रारम्भ हो गया और कांग्रेस दो दलों में विभक्त हो गयी- नेहरूवादी एवं पटेलवादी । किन्तु १९५० में सरदार वल्लभ भाई पटेल की मृत्यु से इस संघर्ष में शिथिलता आयी और कांग्रेस पर नेहरूवादियों का पुनः एक इत्र अधिकार हो गया ।

इसी समय अर्थात् सन् १९५० में ही, भारत का नवीन संविधान बनकर तैयार हुआ और २६ जनवरी १९५० को भारतवर्ष एक स्वतन्त्र गणराज्य घोषित कर दिया गया । इस नवीन संविधान के अन्तर्गत देश में एक नवीन जनतन्त्रात्मक व्यवस्था की शुरुवात हुई, जिसके अनुसार देश का संचालन जनता के द्वारा अथवा उसके प्रतिनिधियों द्वारा होना निश्चित हुआ । अतः लोकहित को ध्यान में रखकर इस जनतन्त्रात्मक एवं लोकतन्त्रात्मक शासन में समस्त नागरिकों को समानाधिकार प्रदान करने की व्यवस्था की गई । साथ ही संविधान के निर्माणोपरान्त लोकतन्त्रात्मक शासन को कार्यक्रम में परिणत करने के उद्देश्य से सन् १९५२ में सम्पूर्ण राष्ट्र में एक आम चुनाव हुआ । इस चुनाव में कांग्रेस के साथ ही देश के नव-निर्माण के लिये प्रयत्नशील अन्य अनेक राजनैतिक दल भी राजनैतिक क्षेत्र में अवतरित हुए । यद्यपि इसमें सफलता कांग्रेस को ही मिली, किन्तु नवनिर्माण के लिये सक्रिय इन राजनैतिक दलों की स्वार्थ-परता एवं वैचारिक संघर्षों के कारण भारतीय राजनीति में सत्ता का एक नवीन संघर्ष प्रारम्भ हुआ, जिसने भारतीय जनता को सुख देने की अपेक्षा उनका शोषण ही अधिक किया । फलतः देश के राजनैतिक जीवन में स्क्वार फिर से अनेकता एवं अस्त-व्यस्तता व्याप्त हो गयी और नेतागिरी जीवन-यापन का एक अत्यन्त सरल एवं श्रेष्ठ साधन समझा जाने लगा । परिणाम स्वरूप राजनीति के इस विशाल प्रांगण में जितने भी नेता इस उच्चदायित्वपूर्ण कार्य के निर्वाह के लिये प्रकाश में आये उनमें राष्ट्रोन्नति, देशहित तथा लोकहित के भावों का सर्वथा अभाव था, अतः वह जीवन भर परमार्थ की अपेक्षा स्वार्थ हितों से ही चिपके रहे । उनके जीवन का मुख्य ध्येय आर्थिक लाभ तथा सत्ता की प्राप्ति ही था जिसकी पूर्ति में वे अपने पद का लाभ उठाकर उचित अनुचित प्रत्येक कार्य को करने में तत्पर रहे और इस प्रकार सफेद पोश नेताओं के सदर के धोती कुर्ते की बाढ़ में अनेक अन्याय एवं कुकर्म किये जाने लगे ।

इसके साथ ही देश में जातिवाद, क्षेत्रवाद, भाई भतीजावाद, राजनीतिक मृष्टाचार एवं शासन तन्त्र के दुरुपयोग जैसी अनेक दुष्प्रवृत्तियों का भी प्रादुर्भाव हुआ जिन्होंने भारतीय समस्याओं को सुलझाने की अपेक्षा भारतीय राजनीति को पारस्परिक संघर्षों, वगैरह तथा अन्य अनेक विषय अन्तर्बाह्य विषयमताओं की दलदल में ही उलझा दिया। और इस प्रकार भारतीय नेताओं की वह अपूर्व एकता एवं संगठन शक्ति, जिसका परिचय उन्होंने स्वतन्त्रता प्राप्ति के समय दिया था, नेताओं के स्वार्थ के कारण पुनः बिखरती प्रतीत हुई जिसका लाभ उठाकर चीन तथा पाकिस्तान ने भारत पर कई आक्रमण किये। इनका भारत के सामाजिक, आर्थिक जीवन पर प्रत्यक्ष प्रभाव तो पड़ा ही, भारतीय नेताओं को भी इन युद्धजनित आवश्यकताओं के नाम पर भारतीय जनता के शोषण का एक अच्छा अवसर प्राप्त हुआ, और उन्होंने पूँजीपतियों के साथ मिलकर अपने स्वार्थों की पूर्ति ही अधिक की।

देश की इन आन्तरिक एवं बाह्य समस्याओं के साथ ही इस कालावधि में देश के अनेक राज्यों का पुनर्गठन तथा राज्य की सीमाओं में किंचित परिवर्तन हुआ जिससे देशवासियों में प्रान्तीयता की भावना ने बोर फूड़ा और सम्पूर्ण भारत में प्रान्तीयता के आधार पर भाषा एवं स्वाधिकारों को लेकर एक नवीन संघर्ष चालू हुआ, जिसने सम्पूर्ण राजनीतिक जीवन में उछल पुछल मचा दी।

आर्थिक परिवर्तन

आर्थिक संकट एवं शोषण के नये रूप

स्वतन्त्रता प्राप्ति के पश्चात् भारत सरकार देश की आर्थिक स्थिति सुधारने के लिये कोई सक्रिय कदम उठाती उससे पहले ही उसे भारत-पाक विभाजन तथा शरणार्थी पुनर्वासि की समस्या के रूप में कुछ ऐसी विकट स्थितियों का सामना करना पड़ा, जिन्होंने भारत की रही-बची अर्थव्यवस्था को भी पूर्णतः फक्कड़ कर दिया।

वस्तुतः शरणार्थियों के पुनर्वासि के कारण देश की धनराशि का बहुत बड़ा भाग तो शरणार्थियों के समस्या समाधान में व्यय हो ही रहा था, भारत-पाक विभाजन से देश के आर्थिक स्रोतों में भी कमी आयी। कारण, भारत का

बहुत सा उपजाऊँ भाग पाकिस्तान में चला गया था, जिससे साधान्न की पूर्ति में तो कमी आई ही कच्चे माल के अभाव के कारण देश के औद्योगिक विकास में भी शिथिलता आयी। उद्योगों की शिथिलता का एक अन्य महत्वपूर्ण कारण कुशल कारीगरों का अभाव भी था। वस्तुतः मुसलमान कारीगर अनेक उद्योगों में प्रवीण थे किन्तु पाकिस्तान का विभाजन होने पर अधिकांश मुसलमान अपने देश पाकिस्तान चले गये। इसके अतिरिक्त प्रतिदिन प्रयोग में जाने वाली वस्तुओं की खपत में कमी जाने से उद्योगपतियों में भी उत्साह हीनता के लक्षण दिखायी देने लगे।

किन्तु इसी समय सरकार की ओर से भारत की आर्थिक स्थिति सुधारने तथा उसे उन्नतिशील एवं समृद्धिशाली बनाने के लिये सन् १९५० में एक योजना आयोग का गठन हुआ, जिसने १९५१ से देश में पंचवर्षीय योजनाओं का शुभारम्भ किया। इन योजनाओं का लक्ष्य देश की आर्थिक उन्नति कर विषमताओं को कम करना था। तत्कालीन परिस्थितियों में देश की सर्वप्रमुख समस्या साधान्न समस्या थी, अतः इन योजनाओं के अन्तर्गत कृषि के समुचित विकास पर विशेष ध्यान दिया गया। साथ ही देश को उसके अपने पेरों पर खड़ा करने तथा औद्योगीकरण के विकास के लिये देश में अनेक छोटे-बड़े उद्योगों की भी स्थापना की गई। इसके अतिरिक्त शिक्षा, बेकारी तथा जनसंख्या वृद्धि आदि अनेक समसामयिक समस्याओं पर समान रूप से ध्यान दिया गया तथा इनके निवारण के पूर्ण उपाय भी किये गये।

देश में हुए इन योजनात्मक प्रयासों द्वारा भारत की अर्थव्यवस्था में गतिशीलता तो अवश्य आयी, किन्तु देश में व्याप्त भ्रष्टाचार के कारण वह अपने लक्ष्य को प्राप्त न कर सकी। यद्यपि इस समय तक भारतीय जनता पर से विदेशी शोषण का भय समाप्त हो चुका था किन्तु उसके स्थान पर देश में भारतीय पूँजीपतियों का नवीन शोषण प्रारम्भ हो रहा था, जिन्होंने देश के भ्रष्ट नेतागण तथा लालची एवं घूर्त अफसरों के साथ मिलकर अपने इस शोषणजड़ को अत्यधिक पैग से चलाया। और इस प्रकार तीनों वर्गों के स्वार्थों के कारण देश में हो रहे सार्वजनिक विकासों का वास्तविक लाभ देश की सामान्य जनता तक न पहुँच कर कुछ वर्ग विशेष तक ही सीमित रहा। औद्योगिक उन्नति का अधिकांश भाग तो उनकी शोषण नीति के कारण पूँजीपतियों तक सीमित था ही, कृषि के क्षेत्र में होने वाली क्रान्तिकारी

उपलब्धियों का लाभ भी धनी किसानों को ही सुलभ हुआ, शोषण घूप एवं गाँधी पानी में काम करने वाले श्रमिकों को उससे किसी प्रकार की राहत न मिल सकी। परिणामस्वरूप इन वर्गों में आर्थिक वैषम्य बढ़ा, जिसकी प्रतिक्रिया स्वरूप देश में ट्रेड यूनियनों का विकास हुआ और फौजदारी के श्रमिकों एवं श्रमिकों के संगठन शक्तिशाली होने के कारण देश में आये दिन हड़ताल तथा प्रदर्शन होने लगे।

इसी समय उद्योगों के विकास के साथ उत्पादित वस्तुओं के मूल्यों में भी अपार वृद्धि हुई, जिसका व्यापक प्रभाव तत्कालीन जीवन पर पड़ा और समस्त भारत-वासी एक बार फिर से इस नवीन शोषण की चक्की में पिसे को विवश हुए। किन्तु आर्थिक दृष्टि से इस काल विशेष में सर्वाधिक विषम स्थिति बंधी पूँजी वाले उन मध्यवर्गियों की ही थी जो अपनी महत्वाकांक्षाओं के कारण बढ़ती हुई मंहगाई के साथ सामंजस्य स्थापित करने में अक्षम था।

देश में व्याप्त चतुर्विध शोषण के अतिरिक्त आर्थिक क्षेत्र में उत्पन्न विषमताओं का एक अन्य प्रमुख कारण जनसंख्या में वृद्धि भी था, जिसके कारण सम्पूर्ण देशवासियों को पर्याप्त सुविधाएँ प्राप्त नहीं हो पा रही थी। जनसंख्या में वृद्धि के कारण बेकारी की समस्या भी विकराल रूप धारण कर रही थी। देश की आर्थिक उन्नति के लिये प्रयत्नशील सरकार का ध्यान देश की इन बढ़ती हुई समस्याओं की ओर आकृष्ट हुआ और उनको दूर करने के लिये उसने हर सम्भव प्रयास किये, साथ ही परिवार नियोजन तथा लघु उद्योगों के विकास को अधिकाधिक प्रोत्साहन दिया।

इस प्रकार यह स्पष्ट है कि यद्यपि स्वातन्त्र्योत्तर काल में भारत ने आर्थिक क्षेत्र में आशातीत उन्नति की किन्तु भारतीय परिस्थितियों एवं अव्यवस्थाओं के कारण भारतवासियों के जीवन स्तर में कोई विशेष परिवर्तन नहीं आया, वरन् सत्य तो यह है कि स्वातन्त्र्योत्तर भारत में उत्पन्न अनेक विषम बटिलताओं के कारण भारतीयों का सम्पूर्ण जीवन आर्थिक कठिनाइयों से संघर्ष करते ही करते व्यतीत होने लगा।

सांस्कृतिक परिवर्तन

देश का नवनिर्माण, सामाजिक अराजकता एवं पाश्चात्य संस्कृति का अन्यानुकरण

सांस्कृतिक परिवर्तन की दृष्टि से स्वातन्त्र्योत्तर भारत की सर्वप्रमुख विशेषता दासत्व बन्धन से विमुक्त भारतवासियों में नवनिर्माण की असीम उत्कण्ठा, उत्साह एवं आत्मसम्मान की भावना का उदय है। जिससे प्रेरित एवं प्रभावित होकर देश भर में जमींदारी उन्मूलन, ग्राम पंचायतों की स्थापना, सहकारी समितियों का निर्माण सदृश अनेकों विकासात्मक कार्यक्रम तो प्रारम्भ किये ही गये, समाज में व्याप्त अज्ञानता एवं कूपमण्डूकता को दूर करने के लिए शिक्षा को प्रमुख साधन स्वीकार कर शिक्षा प्रचार एवं प्रसार कार्य पर भी विशेष ध्यान दिया गया। फलतः देश भर में अनेकों शिक्षा संस्थाएँ खोली गईं, शिक्षा विकास की दृष्टि में रखकर १४ वर्ष तक की आयु के बालकों को निःशुल्क एवं अनिवार्य शिक्षा देने की व्यवस्था की गई तथा निर्धन एवं मेधावी छात्रों को अनेक विध आर्थिक सहायताएँ प्रदान की गईं। इससे शिक्षितों की संख्या में वृद्धि तो अवश्य हुई, किन्तु शिक्षा व्यवस्था में कोई विशेष परिवर्तन दृष्टिगत न हुआ। शिक्षा का जो रूप स्वतन्त्रता के पहले था वही बाद में भी रहा। वस्तु सत्य तो यह है कि समयानुकूल अपेक्षित परिवर्तन, निर्देशन एवं नियन्त्रण के अभाव में आज शिक्षा का स्तर दिन पर दिन गिरता ही जा रहा है। साथ ही शिक्षा का व्यवसाय से सीधा सम्बन्ध न होने के कारण आज शिक्षित बेरोजगारों की संख्या दिन पर दिन बढ़ती जा रही है और व्यवसाय के अभाव में अनिश्चित भविष्य की ओर बढ़ते हुए इस युवावर्ग में शिक्षा के प्रति उत्साह हीनता के लक्षण भी दिखायी देने लगे हैं। साथ ही चारों ओर व्याप्त अराजकता एवं अव्यवस्था को देखकर आज छात्रों का विश्वास नवनिर्माण की अपेक्षा हिंसा तथा ध्वंस में अधिक बढ़ रहा है, जिससे छात्रों में अनुशासनहीनता की भावना का भी विकास हो रहा है।

स्वातन्त्र्योत्तर कालीन सांस्कृतिक जीवन की दूसरी प्रमुख विशेषता पाश्चात्य संस्कृति का अन्यानुकरण है। यद्यपि हम आज राजनीतिक रूप से औद्योगिक बन्धन से मुक्त हो गये हैं किन्तु मानसिक और वैचारिक रूप से हम अभी भी उनके गुलाम हैं, पश्चिम का व्यामोह हमारे ऊपर से समाप्त होने की जगह दिन पर दिन

बढ़ता ही जा रहा है। देश का भावी कर्णधार युवावर्ग तो पाश्चात्य विचारों से इतना अधिक प्रभावित है कि उसके सामने भारतीय संस्कृति को ही मूल बैठा है। अपने रहन-सहन, खान-पान और आचार-विचारों में वह पाश्चात्य संस्कृति को ही अपना आदर्श मान बैठा है; अन्य बातों एवं प्रभावों के साथ उसमें मूल्यहीनता के लक्षण भी दिखायी देने लगे हैं, जिसने भारतीय जन-जीवन को अत्यधिक बटिल बना दिया है।

पाश्चात्य प्रभावस्वरूप नारी शिक्षा के क्षेत्र में भी विशेष प्राप्ति हुई है किन्तु अधिकांश नारियाँ शिक्षा का अनुचित लाभ उठाकर पाश्चात्य सभ्यता के रंग में ही रंग रही हैं। उनके लिए शिक्षा का तात्पर्य सामाजिक दायित्व से मुक्त होकर अपने बाह्य जीवन को सँवारना मात्रा है। फलतः सामाजिक जीवन में पारिवारिक विघटन तथा असन्तुलित दाम्पत्य सदृश अनेक विकृतियाँ भी जन्म ले रही हैं, जिन्होंने भारतीय सामाजिक जीवन को अत्यन्त बटिल बना दिया है।

यद्यपि यह सत्य है कि स्वतन्त्रता के पश्चात् शिक्षा के समुचित विकास से भारतवासियों का बौद्धिक स्तर कुछ ऊँचा हुआ है। उनके सोचने विचारने के ढंग में वैज्ञानिकता एवं उदारता का समावेश हुआ है, जिससे सामाजिक रुढ़िवादिता तथा अन्धविश्वास धीरे-धीरे समाप्त हो रहे हैं किन्तु फिर भी समाज में रुढ़ियों की कमी नहीं। जाति व्यवस्था, अस्पृश्यता, जमींदारी व्यवस्था, वेश्यावृत्ति अभी भी समाज से चिपकी हुई हैं, जिनके निवारण के लिये सरकार प्रयत्नशील है। जून भारतीय संविधान ने अस्पृश्यों को समानाधिकार वरन् कुछ विशेषाधिकार प्रदान कर अस्पृश्यता का तो मूलतः निवारण कर ही दिया है, जाति प्रथा, जमींदारी प्रथा एवं भिक्षावृत्ति को रोकने के लिये भी सरकार ने अनेक कानून बनाये हैं। वेश्यावृत्ति की स्थिति में सुधार की दृष्टि में रक्कर सरकार की ओर से अनेक महिला कल्याण केन्द्र सौंठे जा रहे हैं, परन्तु वहाँ बढ़ते हुए अनाचारों के कारण यह सुधार केन्द्र सामाजिक विकृतियों एवं दुर्व्यसनों के केन्द्र ही अधिक बन रहे हैं।

उपर्युक्त सामाजिक विकृतियों के अतिरिक्त दहेज तथा मद्यपान जैसी कुप्रथाएँ भी कुछ रोग की भाँति भारतीय समाज से चिपकी हुई हैं। यद्यपि सरकार इनके निवारण के प्रति सचेष्ट है फिर भी दिन प्रतिदिन इनका प्रचलन अधिक ही हो

रहा है। सबसे बड़े दुःख की बात तो यह है कि इनका प्रचलन अब शिक्षित समुदाय में अधिक हो रहा है और तो और वह इन दुर्घटनाओं को ही अपनी प्रतिष्ठा एवं सम्मान का सूचक मान बैठा है, जो एक सम्य समाज के लिए कलंक स्वरूप है।

इन सब के अतिरिक्त जाज का मनुष्य एक विशेष प्रकार के वैचारिक वातावरण से होकर गुजर रहा है। उसके एक ओर कार्ल मार्क्स के आर्थिक एवं राजनीतिक विचारों से जन्मी मार्क्सवादी विचारधारा जीवन के प्रत्येक पहलू में अपना स्थान बना रही है तो दूसरी ओर फ्रायड के मनोविश्लेषणात्मक अन्वेषणों के कारण समाज में अनैतिकता एवं उच्छृंखलता को प्रश्रय मिल रहा है। साथ ही वैज्ञानिक उपलब्धियों के परिणामस्वरूप मनुष्य का मानसिक मुकाब आध्यात्मिकता की ओर से हटकर बौद्धिकता की ओर बढ़ रहा है, जिसने सम्पूर्ण सामाजिक जीवन में एक सामाजिक एवं वैचारिक क्रान्ति को जन्म दिया।

स्वातन्त्र्योत्तर भारत की एक अन्यतम विशेषता सामाजिक जीवन में बढ़ता हुआ धन का महत्व भी है। वस्तुतः जाज समाज में वही व्यक्ति सम्मानित है जिसके पास धन है अतः इसकी प्राप्ति के लिये जाज सर्वत्र बोरी बेईमानी, हिंसा तथा घुसखोरी जैसी सामाजिक विकृतियाँ पनप रही हैं, जिनकी सफलता ने प्राचीन वादश्यों की निरर्थकता एवं अव्यावहारिकता सिद्ध कर सामाजिक जीवन को अत्याधिक विभ्रंश कर दिया है।

आलोच्यकाल का साहित्य तथा संस्कृति पर प्रभाव

प्रत्येक साहित्यकार अपने युगीन जीवन के बहुमूल्य रत्नों को संचित करके ही अपने साहित्यिक कोष की श्रीवृद्धि करता है। अतः जैसे-जैसे देश के सामाजिक, आर्थिक एवं राजनीतिक जीवन में परिवर्तन उपस्थित होते हैं साहित्य का स्वरूप स्वतः ही परिवर्तित होने लगता है। हिन्दी का सम्पूर्ण साहित्य इस युग सत्य की स्पष्ट प्रतिकृति है।

और यही कारण है कि स्वतन्त्रता से पूर्व जबकि सम्पूर्ण भारतवासी परतन्त्रता के पाश में जकड़े हुए अपनी मुक्ति के लिये संघर्ष-शील थे हिन्दी साहित्य भी युगानुगुण राष्ट्रीय भावना अथवा जागरणकालीन चेतना से अनुप्राणित होकर

राष्ट्रीय आन्दोलन में अपनी सक्रिय भूमिका निभा रहा था। यद्यपि हिन्दी साहित्य में जागरण का यह स्वर भारतेन्दु काल से ही मुखरित हो गया था किन्तु उस समय यह अपने प्रारम्भिक रूप में होने के कारण समान सुधार अथवा देश दशा सुधार तक ही सीमित था। अतः तत्कालीन साहित्यकारों का प्रमुख प्रहार भी सामाजिक विसंगतियों तथा अज्ञानान्धकार में सोई देश की जनता के प्रति ही रहा है। किन्तु जैसे-जैसे यह जागरणकालीन स्वर उग्र रूप धारण कर राष्ट्रीय आन्दोलन का रूप ग्रहण करता गया, हिन्दी साहित्य भी अपने सीमित परिवेश को त्याग कर विस्तृत राष्ट्रीयता से जुड़ता गया। २० वीं शताब्दी का सम्पूर्ण हिन्दी साहित्य इस युगीन व्यापक राष्ट्रीयता का प्रत्यक्ष प्रमाण है। वहाँ साहित्यकार ने सामाजिक आन्दोलनों की अपेक्षा सम्पूर्ण राष्ट्र में व्याप्त राजनीतिक आन्दोलनों को ही अपने साहित्य का मुख्य प्रतिपाद्य बनाया।

किन्तु आलोच्यकाल में राष्ट्रीय भावना का विकास प्रायः दो रूपों में हो रहा था - प्रथम, अपनी प्राचीन संस्कृति के उज्ज्वल एवं गौरवमय रूप चित्रण द्वारा भारतीय जनता को जागृत कर उसे उस अमूल्य गौरव को पुनः प्राप्त करने की प्रेरणा देकर; द्वितीय, शासकों एवं शोषकों के अत्याचारों की ओर भारत की अज्ञान एवं निरीह जनता को आकृष्ट कर उनसे विद्रोह करने की प्रेरणा देकर। जिसका व्यापक प्रभाव तत्कालीन साहित्य पर पड़ा। प्रसाद का सम्पूर्ण नाटक साहित्य यदि राष्ट्रीय भावना के प्रथम रूप का परिचायक है, तो प्रसादोत्तर साहित्य उसके द्वितीय रूप का। वर्तमान साहित्य पर हाथे राष्ट्रीय आन्दोलनों के व्यापक प्रभाव को देखकर ही पं० नन्द दुलारे बाबूपेयी का कथन है कि "इस व्यापक राष्ट्रीय जागृति की हलचल में ही हमारा यह साहित्य पनपा और फूला है।"

यद्यपि यह सत्य है कि अनेक उपन्यासकारों, नाटककारों तथा कहानीकारों ने अपनी कृतियों में इन राष्ट्रीय आन्दोलनों तथा देश के आर्थिक एवं राजनीतिक परिवेश पर दृष्टिपात किया है, किन्तु इस क्षेत्र में सर्वाधिक सफलता के अधिकारी मुंशी प्रेमचन्द्र ही माने जाते हैं जिन्होंने स्वच्छन्द काव्यपनिक चित्रण का त्याग कर तथा यथार्थ जीवन को अपनी सीढ़ण लेखनी का प्रतिपाद्य बनाकर अन्य साहित्यकारों का पथ प्रदर्शन किया। उनका 'रंगभूमि' तथा 'कर्मभूमि' तो राजनीतिक जीवन का

जीता जागता चित्र है जिसमें उन्होंने राष्ट्रीय आन्दोलनों का सजीव चित्र प्रस्तुत कर, सम्पूर्ण देश में व्याप्त अनैतिकता एवं अत्याचार के विरुद्ध आवाज भी उठायी है।

इस प्रकार राष्ट्रीय चेतना से अनुप्राणित होने के कारण स्वतन्त्रता पूर्व साहित्य में सर्वत्र अतृप्त उत्साह एवं उल्लास की भावना तो दृष्टिगत होती ही है, साथ ही ओबों द्वारा किये गये अत्याचारों, आन्दोलनों में प्राप्त असफलताओं तथा जीवन के कटु अनुभवों के कारण अनेक स्थानों पर पीड़ा तथा निराशा के स्वर भी सुनाई पड़ते हैं।

शोषकों के दुर्दमनीय व्यवहारों के साथ ही तत्कालीन समाज की भीषण सामाजिक समस्याएँ भी देश की अवनति का एक महत्वपूर्ण कारण बनी हुई थी। समाज-सुधार के क्रम में साहित्यकारों की दृष्टि इन समस्याओं के प्रति भी आकृष्ट हुई और उन्होंने अपने साहित्य के माध्यम से उनके निवारण का पूर्ण प्रयत्न किया। अतः तत्कालीन साहित्य में विधवा विवाह, दहेज प्रथा, स्त्री स्वातन्त्र्य, स्त्री शिक्षा, आर्थिक वैषम्य, अस्पृश्यता तथा निम्न वर्ग की स्वाधिकारों के प्रति संवेतनता आदि अनेक समस्याओं के गुण-दोषों का विवेचन कर उनका भी अत्यन्त यथार्थ चित्र प्रस्तुत किया गया है।

किन्तु १५ अगस्त सन् १९४७ को जब भारत शताब्दियों से जकड़ी पराधीनता की जबर झंझारों को तोड़कर स्वतन्त्र हुआ तो सर्वत्र प्रसन्नता की लहर दौड़ गयी। देश भर में भारत के स्वाधीन विकास के लिये अनेकों विकासात्मक कार्यक्रम प्रारम्भ किये गये, जिससे प्रभावित होकर साहित्य ने भी एक नवीन मोड़ लिया और अब स्वतन्त्रता संघर्ष के स्थान पर साहित्य का मुख्य प्रतिपाद्य हुआ देश के पुनर्गठन का प्रयास। फलतः स्वातन्त्र्योत्तर साहित्य में सर्वत्र नवनिर्माण का असीम बोझ एवं उत्साह तथा कुछ कर दिखाने की भावना है। किन्तु जैसे-जैसे परिस्थितियों के परिवर्तन से देश में सामाजिक विकृतियों एवं विसंगतियों का बाहुल्य हो रहा है, साहित्य भी अपना रूप बदलता जा रहा है। सन् ६० के बाद का साहित्य भी तो पूर्णतः विसंगतियों का ही साहित्य है। वस्तुतः इस समय तक आते-आते मनुष्य सामाजिक विकृतियों से इतना अधिक आक्रान्त हो गया था कि उनके समक्ष उसका नव-निर्माण का स्वप्न तो बुरा ही हो ही चुका था, सामाजिक विसंगतियों के

बीच उसे अपना मविष्य भी अनिश्चित एवं अन्धकारमय प्रतीत होने लगा था, जिसकी प्रतिक्रिया स्वरूप साहित्य ने भी करवट बदली और नव-निर्माण की अपेक्षा अब साहित्य का मुख्य स्वर हुआ सामाजिक जीवन में व्याप्त निराशा, कुण्ठा, पीड़ा, घुटन, संत्रास आदि मनोविकारों की अभिव्यक्ति ।

साहित्य को निरन्तर नवीन दिशा प्रदान करने के साथ ही इन परिस्थितियों ने भारतीय संस्कृति को भी विशेष रूप से प्रभावित किया । हमारा देश काफी समय तक विदेशी शासकों के निकट सम्पर्क में रहा है अतः उनकी सम्यता तथा संस्कृति का व्यापक प्रभाव भारतीय संस्कृति पर पड़ना स्वाभाविक भी था ।

पाश्चात्य प्रभावस्वरूप भारतीय संस्कृति में जो सर्वप्रथम परिवर्तन दिखायी देता है वह है शिक्षा विकास द्वारा मानव-विचारों एवं दृष्टिकोण में परिवर्तन । परिणामस्वरूप आज मनुष्य परम्परागत बातों में विश्वास न कर प्रत्येक वस्तु को बुद्धि एवं तर्क की कसौटी पर ही कसकर देखता है, जिससे एक ओर तो जीवन में वैज्ञानिकता का विकास हुआ दूसरे स्वतन्त्र एवं तर्क सम्मत विचारों का बाहुल्य हुआ ।

पाश्चात्य संस्कृति के प्रभावस्वरूप भारतीय संस्कृति में जो दूसरा महत्वपूर्ण परिवर्तन हुआ वह था पाश्चात्य विचारों के अन्धानुकरण द्वारा प्राचीन गौरवमयी भारतीय संस्कृति की अवहेलना । फलतः हमारे रहन-सहन, खान-पान, रीति-रिवाजों तथा आचार-विचारों में तो परिवर्तन आया ही, उसके अन्धानुकरण से भारतीय समाज में एक अन्तर्विरोध उठ खड़ा हुआ, जिसने अपनी समग्रता में सम्पूर्ण भारतीय जन-जीवन को प्रभावित किया । हिन्दी का सम्पूर्ण नाटक साहित्य भारतीय संस्कृति के इस परिवर्तित रूप का जीवन्त प्रतिरूप है ।

अध्याय ३

यथार्थवाद के परिप्रेक्ष्य में हिन्दी नाट्य साहित्य और भारतेन्दु युग

यथार्थवाद के परिप्रेक्ष्य में हिन्दी नाट्य साहित्य और भारतेन्दुयुग

हिन्दी नाटक की भूमिका

नाटक भारतवर्ष की एक अति प्राचीन साहित्यिक विधा है। संस्कृत भाषा का विपुल नाट्य साहित्य इसका प्रत्यक्ष प्रमाण है, जहाँ कालिदास, भवभूति, दण्डी एवं मास सदृश अनेकों प्रतिभाशाली नाटककारों ने अपनी अमूल्य नाट्य रचनाओं की सुदीर्घ शृंखला को प्रस्तुत कर संस्कृत साहित्य को समृद्ध करने का पूर्ण प्रयत्न किया। किन्तु वहाँ तक हिन्दी नाट्य साहित्य के उद्भव का प्रश्न है इसका प्रमुख दायित्व हिन्दी भाषा के मूर्धन्य साहित्यकार भारतेन्दु बाबू हरिश्चन्द्र को ही है, जिन्होंने अपनी समन्वयात्मक बुद्धि के आलोक में प्राचीन भारतीय संस्कृति एवं पार्श्वात्य साहित्य के अनुशीलन से हिन्दी साहित्य जगत में सहृदय सामाजिकों के शिक्षार्थ एवं देशोद्धारार्थ नाटक सृष्टि एक नवीन साहित्यिक विधा का प्रणयन किया।

प्राचीन संस्कृत साहित्य नाट्य रचना की दृष्टि से समृद्धशाली साहित्य था किन्तु जैसे-जैसे संस्कृत लोकजीवन से विच्छिन्न होकर एक सीमित वर्ग की भाषा बनती गयी, साहित्य जगत से भी उसका सम्बन्ध विच्छेद होता गया। परिणाम यह हुआ कि संस्कृत की वह महान् साहित्यिक परम्परा जो किसी समय उन्नति की पराकाष्ठा पर वासीन थी क्षीण होकर क्रमशः विलुप्त हो गयी और उसके स्थान पर एक नयी भाषा हिन्दी का आगमन हुआ। यद्यपि संस्कृत साहित्य के समानान्तर हिन्दी में भी कबीर, सूर, तुलसी, मीरा आदि के द्वारा श्रेष्ठ साहित्य की रचना की गई किन्तु देश में व्याप्त तत्कालीन राजनैतिक एवं सांस्कृतिक परिस्थितियों से उत्पन्न निराशा एवं क्लेशिता के कारण रचनाकार का सम्पूर्ण चिन्तन, जो वर्ग, जाति, वर्ण, भाषा, परम्परा आदि प्रतिबन्धों से ऊपर उठकर मानव मात्र की मुक्ति के लिये प्रयत्नशील था, साधन तथा सुविधा के अभाव में हृन्दोबद्ध मक्लिपूर्ण साहित्य रचना तक ही सीमित रहा और मक्ति की ओर से जब उनकी दृष्टि विरत हुई तो वह श्रृंगारिकता से पूर्ण रचनाओं में डूब गये। कहने का तात्पर्य यह कि हिन्दी साहित्य के इस सुदीर्घ अन्तराल में नाटकों की अपेक्षा हृन्दोबद्ध साहित्य ही रचा गया। यद्यपि सामान्य जन-जीवन में प्राचीन नाटकों की यह परम्परा सामाजिकों की कलात्मक तुष्टि एवं धार्मिक भावनाओं की

पुष्टि हेतु लोक नाटकों यथा रामलीला, रासलीला तथा स्वाँगों के रूप में अपनी सत्ता अवश्य बनाये हुए थी किन्तु शास्त्रीय दृष्टि से परिपूर्ण नाटकों का इस काल विशेष में एक प्रकार से अभाव ही रहा ।

यद्यपि नाटकों की इस पूर्व प्रचलित परम्परा को देखकर कुछ लोग हिन्दी नाटक को इन पूर्व-प्रचलित नाट्य रूपों का ही विकसित रूप मानते हैं^१ । किन्तु जब जबकि हिन्दी नाटकों का विकास हो चुका है, लोकनाटकों की परम्परा को उसी जीवन्त रूप में देखकर उनका यह आधार तर्कहीन एवं असंगत ही प्रतीत होता है । इसके अतिरिक्त ऐसा भी नहीं था कि संस्कृत साहित्य और मारतेन्दु काल के सुदीर्घ अन्तराल में नाट्य परम्परा बिल्कुल ही विलुप्त हो गई हो वरन् वास्तविकता यह है कि रास-लीलाओं एवं स्वाँगों के ऐतिहासिक एवं धार्मिक चरित्रों को आधार बनाकर ब्रजभाषा में 'देवमाया प्रपंच नाटक', 'प्रभावती नाटक', 'बानन्दरघुनन्दन नाटक' सदृश कुछ नाटक लिखे गये, जो लीलाओं तथा स्वाँगों से कुछ उच्चकोटि के थे तथा जिन्हें नाटक नाम भी दिया गया । लेकिन नाट्यगुणों के अभाव में उन्हें नाटकत्व का वह गौरव प्राप्त न हो सका जो मारतेन्दुयुगीन नाटकों को प्राप्त हुआ । इसके साथ ही हिन्दी नाटकों के पूर्व पार्श्वात्य प्रभाव स्वरूप पारसी नाटकों का भी काफी जोर था, जो अश्लील एवं अंगारिक कथाओं के माध्यम से सामाजिकों की कुत्सित मङ्गलनाओं को उमाड़ने एवं अपरिष्कृत रुचि सम्पन्नों के सस्ते मनोरंजन के साधन थे । मारतेन्दु की दृष्टि इस ओर गयी और इसकी प्रतिक्रिया स्वरूप उन्होंने परिष्कृत रुचि सम्पन्नों के मनोरंजनार्थ एवं जन-साधारण के रुचि परिष्कार तथा देशोद्धार की भावना से प्रेरित होकर हिन्दी में साहित्यिक नाटकों की रचना की और अश्लील अंगारिक कथाओं पर आधारित नाटकों के स्थान पर नवीन यथार्थ दृष्टि सम्पन्न जन-जीवन को अपने नाटकों का मूलाधार बनाया ।

और इस प्रकार शास्त्रानुमोदित नाट्य-विधा, जिसे मारतेन्दु ने पात्र-प्रवेशादि एवं गद्य प्रयोग माना, एक लम्बे अन्तराल तक अपनी परम्परा से विच्छिन्न रहकर मारतेन्दु के प्रतिभाशाली एवं बौद्धिक व्यक्तित्व से अंशलाबद्ध हुई ।

१. डॉ० दशरथ जोषा - 'हिन्दी नाटक उद्भव और विकास', पृष्ठ ४२

२. मारतेन्दु हरिश्चन्द्र - 'नाटक संपा० दामोदर स्वरूप गुप्त', पृष्ठ ५५

नाटक और यथार्थवाद

हिन्दी नाट्य जगत में यथार्थवादी विचारधारा अथवा जीवन दृष्टि का उदय यों तो पाश्चात्य साहित्य अथवा कला के एक सिद्धान्त रूप में १९३६ के आस-पास प्रातिशील अन्दोलन के दौर में रचित सामाजिक नाटकों से ही माना जाता है^१। किन्तु यथार्थवाद की मूलभूत विशेषता-- अपने युग अथवा परिवेश के चित्रण में तटस्थता तथा लेखक की ईमानदारी, सच्चाई अथवा निरपेक्षाता-- को लक्ष्यकर हिन्दी नाट्य साहित्य में यथार्थवाद के उद्भव का वादि श्रेय मारतेन्दु हरिश्चन्द्र को ही दिया जाता है, जिन्होंने अपने प्रारम्भिक यथार्थबोध का परिचय देते हुए परम्परागत नाट्य शैली में परिवर्तन कर नाटक को पुराण अथवा इतिहास के गर्भ से निकाल कर अपने समसामयिक जीवन अथवा परिवेश से जोड़ दिया। यथार्थवाद का यह प्रारम्भिक रूप मारतेन्दु तथा उनके समकालीन नाटककारों के नाटकों में सर्वत्र ही दिखायी देता है जहाँ उन्होंने पाश्चात्य साहित्य में विकसित यथार्थवादी विचारधारा से सर्वथा अपरिचित रहते हुए भी हिन्दी में यथार्थ दृष्टि सम्पन्न श्रेष्ठ मौलिक नाटकों की रचना की, जो क्रमशः विकसित एवं परिष्कृत होता हुआ परवर्ती सैद्धान्तिक यथार्थवादी नाटकों में परिणत हुआ।

अतः हिन्दी नाटकों में यथार्थवादी जीवन-सन्दर्भों के विश्लेषण की दृष्टि से सर्वप्रथम हमारी दृष्टि मारतेन्दु युग पर ही केन्द्रित होती है, जिसके अन्तर्गत नाटकों के अध्ययन द्वारा हमने यह देखने का प्रयास किया है कि हिन्दी नाटककारों ने अपने नाटकों में वर्ण्य विषय के रूप में किन सन्दर्भों अर्थात् समस्याओं का चयन किया है वह वस्तुतः यथार्थवादी अर्थात् उनके अपने युग की है अथवा नहीं, और यदि है तो उनके प्रति नाटककारों का क्या दृष्टिकोण रहा है तथा वे अपने युग को प्रतिबिम्बित करने में कहाँ तक सफल हुए हैं।

मारतेन्दु युग (स् १८७०-१९०० तक)

हिन्दी साहित्य के इतिहास में यह युग-विशेष और्जों के बढ़ते हुए सम्पर्क के कारण सर्वत्र पाश्चात्य एवं पौराणिक नवीन एवं प्राचीन विचारों के संघर्ष से एक संक्रमण की स्थिति से गुजर रहा था। भारतीयों के समक्ष एक ओर तो अपनी प्राचीन

१. शिवकुमार मिश्र - 'यथार्थवाद', पृष्ठ १६५

२. बार्बे लुकाच - 'स्टडीज इन यूरोपियन रियलिज्म', पृष्ठ १३७-१३८

भारतीय संस्कृति थी और दूसरी ओर पाश्चात्य संस्कृति के प्रभाव स्वरूप आगत नवीन विचार, जिनके सम्मिलित प्रभाव ने परम्परित भारतीय सामाजिक तथा सांस्कृतिक जीवन में एक अन्तर्विरोध उत्पन्न कर उसे अत्यन्त विभ्रंश कर दिया था । फलतः संक्रान्ति की इन विषम परिस्थितियों में भारतवर्ष की उन्नति तथा भारतवासियों को उचित मार्ग पर लाने के लिये यह आवश्यक था कि कोई प्रतिभासम्पन्न व्यक्ति दोनों संस्कृतियों के उचित आदर्शों का समन्वय कर उनका पथ-प्रदर्शन करे । संयोग से इसी समय भारतीय रंगमंच पर बुद्धिजीवियों का एक ऐसा वर्ग उठ खड़ा हुआ जो औद्योगिक शिक्षा से प्रभावित होकर भी भारतीय संस्कृति की गरिमा को अपनी दृष्टि से ओझल न कर सका था, अतः उसने दोनों संस्कृतियों के समन्वय से अधःपतित भारत के समस्त आत्मोन्नति का एक नवीन मार्ग प्रशस्त किया । यों तो इस समय तक देश के विभिन्न भागों में ऐसे अनेकों प्रयास प्रारम्भ हो गये थे किन्तु हिन्दी प्रदेश में एक साहित्यकार के रूप में भारतेन्दु ही सर्वप्रथम व्यक्ति थे जिन्होंने इस महत्वपूर्ण कार्य को अपने हाथ में लिया । यद्यपि इसकी मूल प्रेरणा उन्हें अपनी बंगाल यात्रा के दौरान बंगाल में होने वाले धार्मिक साहित्यिक एवं सामाजिक आन्दोलनों के परिणामस्वरूप होने वाले नवजागरण, जिसका संचालन वहाँ राजा राममोहन राय, प्रिंस द्वारिका नाथ ठाकुर, केशवचन्द्र सेन तथा ईश्वरचन्द्र विद्या-सागर प्रभृति विद्वान् अपने नवीन एवं प्राचीन विचारों के समन्वय द्वारा कर रहे थे, से मिली थी । किन्तु इसके साथ ही उनके चारों ओर के वातावरण तथा उनके व्यक्तिगत विचारों ने भी उन्हें इस महत्वपूर्ण कार्य के लिये प्रेरित किया । वस्तुतः नवोत्थान के सन्धिकाल में जन्म लेने के कारण वह न तो घोर प्रतिक्रियावादी थे और न प्रगतिवादी, अतः उन्होंने अपने उदार विचारों एवं समन्वयवादी भावना से प्रेरित होकर आगत एवं अतीत तथा नवीन एवं प्राचीन दोनों के ही बहुमूल्य रत्नों को संजित कर अपने वर्तमान को संवारने एवं सुदृढ़ राष्ट्र की स्थापना करने का प्रयास किया । और यही कारण है कि उनके नाटकों में एक ओर वहाँ भारतीय एवं पाश्चात्य उन्नतिशील विचारों की प्रशंसा की गई है तो दूसरी ओर वहाँ प्रचलित कुप्रथाओं की निन्दा भी ।

भारतेन्दु ने जिस समय अपना साहित्यिक जीवन प्रारम्भ किया, भारत का राजनैतिक जीवन विभ्रंशता की चरम सीमा पर था । औद्योगिकी की साम्राज्यवादी नीति का प्रतिक्रियात्मक परिणाम सन् १८५७ का विद्रोह यद्यपि इस समय तक पूर्णतः शान्त हो चुका था तथा भारत का शासन प्रबन्ध भी हस्तान्तरित होकर महारानी विक्टोरिया

के हाथों में आ गया था, जिनके सद्भावनापूर्ण आशवासनों से भारतवासियों को कुछ राहत की साँस भी मिली थी, किन्तु उनकी यह नीति अधिक समय तक स्थिर न रह सकी। वरन् सत्य तो यह है कि विद्रोह के पश्चात् भारत आये, नये वायसरायों ने भारत में अपने पैरों को सुदृढ़ करने के लिए दमनचक्र को ही अधिक तीव्रता से चलाया। कारण, भारतीयों ने इस युद्ध में जिस अपूर्व साहस एवं स्कता का परिचय दिया था उससे औबों को अपना भविष्य अन्धकारमय प्रतीत होने लगा था, अतः उन्होंने भी खोलकर भारतीयों का शोषण किया तथा अपनी प्रसिद्ध छद्मनीति के स्थान पर कूटनीति का सहारा लिया। और इस प्रकार मित्रता एवं सुधार के नाम पर देश के एक विशाल जन-समुदाय को अपने पक्ष में करने का प्रयास किया।

राजनीतिक वातावरण के साथ ही देश का सामाजिक एवं सांस्कृतिक जीवन भी अशिक्षा एवं घमन्धिता के कारण रुढ़िग्रस्त होकर रसातल को पहुँच रहा था। सर्वत्र अनैतिकता, भ्रष्टाचार एवं शोषण का साम्राज्य तो था ही, देश में व्याप्त रुढ़िग्रस्त मान्यताएँ यथा बालविवाह, बहु-विवाह, विधवाविवाह निषेध, वेश्यागमन, अशिक्षा, वर्णव्यवस्था तथा कुआकृत आदि भी समाज को जनैरित कर देश की उन्नति में अनेक अवरोध उपस्थित कर रही थी। ऐसी ही विषम परिस्थिति में पाश्चात्य ज्ञान-विज्ञान एवं बंगाल में होने वाले नवजागरण के बालोक में राष्ट्रप्रेमी, समानोद्धारक एवं नव-शिक्षित मारतेन्दु का साहित्यिक जीवन प्रारम्भ हुआ। मारतेन्दु साहित्यकार के साथ-साथ एक सुधारक भी थे अतः समाज संस्कार अथवा परिष्कार के उद्देश्य से उन्होंने उन रुढ़िग्रस्त आदर्शों एवं मान्यताओं पर पुनर्विचार तो किया ही, साथ ही समानोपयोगी नवीन विचारों को जन-सामान्य तक पहुँचाने के लिये साहित्य विशेषतः नाट्य-साहित्य को ही सर्वोत्तम साधन के रूप में स्वीकार किया। क्योंकि तत्कालीन भारत की अशिक्षित जनता के बीच नाटक ही एक ऐसा सशक्त माध्यम था जिसके द्वारा गाँवों की पददलित शोषित एवं निर्द्वार जनता भी देश अथवा सुनकर कुछ जाना-बूझ कर सकती थी। साथ ही सर्वसाधारण भी नाटक देखने के प्रति विशेष रुचि प्रदर्शित करते थे। अतः मारतेन्दु

१. 'नाटक से बढ़कर ऐसा दूसरा कोई उपाय नहीं है जिससे सर्वसाधारण को सामाजिक दशा का वर्तमान चित्र दिखाकर उसका पूरा-पूरा सुधार किया जाय।'

—किशोरीलाल गोस्वामी - 'नाट्य संभव' की प्रस्तावना, पृष्ठ २

२. 'आज वही भारतवर्ष है कि यहाँ के ग्रामीण मनुष्य तथा छोटे-छोटे बालक और स्त्रियाँ तक नाटक देखने को टिड्डी बल की माँति टूट पड़ती है।'

— ठाकुर सङ्ग वहादुर मल्ल, 'कल्पवृक्ष' पृष्ठ २।

युग में साहित्य की अन्य विधाओं की अपेक्षा नाट्य रचना के प्रति विशेष मुकाबला रहा तथा नाटकों में भी समाज अथवा जीवन के उन सन्दर्भों तथा समस्याओं को ही नाट्य विषय के रूप में स्वीकार किया गया जो तत्कालीन जीवन के यथार्थ को चित्रित करने में पूर्णतः समर्थ थे ।

किन्तु उनकी इस दृष्टि के मूल में उनकी राष्ट्रीयता अथवा देश-प्रेम की भावना ही कार्यरत थी अतः उन्होंने अपने नाटकों में सर्वत्र देशोद्धार की भावना से प्रेरित होकर तत्कालीन समाज में व्याप्त धार्मिक एवं सामाजिक रुढ़ियों, अन्धविश्वासों, कुरीतियों, दुष्प्रवृत्तियों तथा राजनीतिक अन्यायों एवं अत्याचारों को ही अपने नाटकों का प्रतिपाद बनाया है। जो तत्कालीन समाज की सामाजिक, आर्थिक एवं राजनैतिक परिस्थितियों का वास्तविक एवं यथार्थ चित्र तो प्रस्तुत करते ही हैं साथ ही सहृदय सामाजिकों को समाज की इस शोचनीय स्थिति से अवगत कराकर उन्हें इनसे सचेत एवं मुक्त होने के लिये प्रेरित भी करते हैं । इसके अतिरिक्त जहाँ कहीं उन्होंने ऐतिहासिकता एवं काल्पनिकता का सहारा लिया है वहाँ पर भी उनकी दृष्टि यथार्थ पर ही केन्द्रित रही है । जिसके मूल में उनका मुख्य उद्देश्य जीवन से मुँह फेरना नहीं बल्कि अपने यथार्थ को ही अत्यधिक गहन एवं प्रगाढ़ बनाना तथा युग को कोई बात सुकाना या सिसाना था । इस प्रकार भारतेन्दु ने अपने सदुपयत्नों से पूर्व प्रचलित ऐतिहासिक एवं पौराणिक प्रेम प्रधान नाटकों की अपेक्षा सामाजिक नाटकों की आधारशिला रखकर ज्ञान के अन्ध-कार में सोये भारतीयों को पुनः जागृत करने एवं उन्हें स्वदेशानुराग की भावना से परिपूर्ण करने का कार्य किया । भारतेन्दु ने स्वयं तो इस महान् कार्य में सहयोग दिया ही परवर्ती नाटककारों को भी इसके लिए प्रेरित एवं प्रोत्साहित किया । और यही कारण है कि उनके जीवन काल में ही उनके द्वारा प्रशस्त इस नवीन मार्ग पर चलने के लिए नाटककारों का एक विस्तृत समुदाय संगठित हो गया, जिनमें प्रमुख थे- बालकृष्ण मट्ट, प्रतापनारायण मिश्र, राधाचरण गोस्वामी, काशीनाथ खत्री, राधाकृष्णदास, बदरीनारायण चौधरी 'प्रेमधन', लक्ष्मण बहादुर मल्ल, केशवराम मट्ट, अम्बिकादत्त व्यास तथा गोपालराम गहमरी ।

जागरणकालीन परिस्थितियों में जन्म लेने के कारण उपरोक्त सभी नाटककार समाजोत्थान की भावना से प्रेरित एवं प्रभावित थे । अतः उनके नाटकों में

१. डॉ० रामविलास शर्मा - 'भारतेन्दु युग', पृष्ठ ७३ ।

सुधारवादी दृष्टिकोण ही सर्वोपरि रहा, जो आर्य समाज की सण्डन-मण्डन पूर्ण तार्किक पद्धति तथा हास्य-व्यंग्य के मधुर छोटों के रूप में तत्कालीन नाटकों में सर्वत्र ही मुखरित हुआ है। विषय वस्तु की दृष्टि से इस युग की महत्वपूर्ण समस्याएँ हैं धार्मिक असंततियाँ अथवा रुढ़ियाँ, घमान्विता, बाल विवाह, बहुविवाह, विधवा विवाह निषेध, अनमेल विवाह, बेश्यागमन एवं अशिक्षा। जिनके निवारणार्थ उन्होंने अपने नाटकों में इन समस्याओं के दृष्परिणामों को दिखाकर समाधानात्मक चित्र तो प्रस्तुत किये ही हैं साथ ही इनके माध्यम से परिवर्तित परिस्थितियों में प्राचीन सामाजिक एवं धार्मिक रुढ़ियों की निरर्थकता सिद्ध कर अपने तर्क-सम्मत विचारों द्वारा भारतवासियों को आत्मोन्नति का एक नवीन मार्ग भी दिखाया है। किन्तु नवीनता के आग्रह में वह अपने संस्कारों से कहीं भी विमुक्त नहीं हुए हैं, वरन् सत्य तो यह है कि भारतीयता की रक्षा करते हुए उन्होंने सर्वत्र उन विकारों का ही विरोध किया है जो विदेशी संस्कृतियों के प्रभावस्वरूप अथवा समाज एवं धर्म के ठेकेदारों के स्वार्थवश भारतीय संस्कृति में उत्पन्न होकर समाज को पतन की ओर ले जा रहे थे। यद्यपि कहीं-कहीं उन्होंने पाश्चात्य संस्कारों के ग्रहण का भी आग्रह किया है किन्तु वहाँ पर उनकी दृष्टि अन्यायपूर्ण की न होकर समन्वयात्मक ही थी अतः उन्होंने गुणों को स्वीकार्य मानते हुए भी उनके दोषों की सदैव निन्दा ही की है^१। और इस प्रकार संक्रान्ति की इस अवस्था में नवीन प्रभाव ग्रहण करते हुए भी 'भारतीय' बने रहने में ही सच्चा देशहित सम्पन्न।^२

इस प्रकार स्पष्ट है कि इन नाटककारों के समस्त समाज का संस्कार अथवा पुनरुत्थान ही उनका मुख्य ध्येय था, किन्तु यहाँ यह स्मरणीय है कि उनका यह 'समाज' शब्द संकुचित समाज तक सीमित न होकर विस्तृत अर्थों में सम्पूर्ण राष्ट्र का ही बोधक था अतः समाज सुधार के इस क्रम में उनकी दृष्टि सामाजिक विकृतियों के साथ ही राजनीतिक विकृतियों की ओर भी आकृष्ट हुई जिसके उद्घाटन ने सम्पूर्ण देशवासियों में एक अमृतपूर्व राजनीतिक चेतना का प्रसार किया। मूलतः यह समस्त नाटककार शिक्षित समुदाय के एक ऐसे वर्ग के प्रतिनिधि थे जो अँग्रेजों के सम्पर्क में

१. भारतेन्दु हरिश्चन्द्र - 'नील देवी' भारतेन्दु ग्रन्थावली भाग १,

सम्पा० ब्रजराजदास, पृष्ठ ५१६

२. लक्ष्मीसागर बाण्येय - 'भारतेन्दु की विचारधारा', पृष्ठ १०

रहने के कारण औद्योगिक शासकों की साम्राज्यवादी नीतियों से भी पूर्णतः परिचित थे, अतः उन्होंने अपने नाटकों में उनकी बहिष्कारकारी नीतियों के प्रति अपना आक्रोश व्यक्त कर उनकी कटु आलोचना तो की ही साथ ही उनका विरोध कर शासन-प्रणाली में समुचित सुधार की माँग भी की। यथा —

“अंगरेज राज सुख साज सब सब भारी, पै धनविदेस चलि जात इहे अति स्वारी।”

जो तत्कालीन परिस्थितियों में नाटककारों का एक सर्वथा नवीन प्रयास था। यद्यपि राष्ट्रीय चेतना का प्रथम वैतालिक स्वर मारतेन्दु साहित्य से पूर्व सन् १८५७ के विद्रोह रूप में सुनाई पड़ा था, किन्तु औद्योगिकी के आतंक, ज्ञात भारतवासियों की राजनैतिक तथा औद्योगिक शासकों के प्रति विश्वास के कारण इसकी सशक्त अभिव्यक्ति तत्कालीन साहित्य में सम्भव न हो सकी थी।^१ लेकिन जब वह अपने दावों से मुकरने लगे तो भारतवासियों का उक्त विश्वास विद्रोह में परिवर्तित होने लगा। इसके साथ ही सन् १८५७ के युद्ध में होने वाली पराजय का क्षोभ अथवा असन्तोष भी कम न था, जो भारतीयों के अन्तरात्म में प्रज्वलित होता हुआ उपयुक्त अवसर पाकर मारतेन्दुयुगीन साहित्य में अभिव्यक्त हुआ। मारतेन्दुयुगीन नाटककारों के इस यथार्थबोध -- जो एक ओर सामाजिक जीवन से जुड़ा था तो दूसरी ओर राजनैतिक जीवन से -- को देखकर ही प्रस्तुत अध्याय में मारतेन्दुयुगीन समस्त नाटकों का अध्ययन भी क्रमशः दो मार्गों में किया गया है :

(१) सामाजिक समस्याओं पर आधारित नाटक ।

(२) राजनैतिक समस्याओं पर आधारित नाटक ।

सामाजिक समस्याओं पर आधारित नाटक

नव जागरण के आलोक में सामाजिक उन्नायकों की दृष्टि समाज की जिन गलित रूढ़ियों, अन्धपरम्पराओं अथवा विकृतियों की ओर आकृष्ट हुई, उनमें सर्व प्रमुख है :

(क) धर्मान्धता -

तत्कालीन समाज में धर्म के नाम पर होने वाले आडम्बर एवं पाखण्ड नित्य नवीन समस्याओं को जन्म देकर सामाजिक गतिशीलता में बाधा उत्पन्न कर रहे थे, अतः देशोद्धार के प्रयास में इन नवजागृतों का प्रमुख प्रहार देश की धार्मिक अव्यवस्था पर ही रहा है। किन्तु पुनरुत्थान काल में जन्म लेने के कारण इनका मुख्य उद्देश्य 'हिन्दू पुनरुत्थान' मात्र था अतः इनके नाटकों का प्रमुख प्रहार भी मुख्यतः हिन्दू धर्म, धार्मिक विकृतियों एवं धर्मान्ध चरित्रों पर ही रहा है, जिसके माध्यम से उन्होंने हिन्दू धर्म की संकीर्णता एवं रूढ़िगत अन्धविश्वासों को दूर कर एक व्यापक धर्म की प्रतिष्ठा तो की है साथ ही धार्मिक जीवन में व्याप्त विकृतियों असंगतियों एवं अव्यवस्था का उद्घाटन कर पाठकों के हृदय में उनके प्रति घृणा का भाव उत्पन्न करने का भी प्रयास किया है। वस्तुतः वह जानते थे कि जब तक भारत आन्तरिक रूप से सुदृढ़ नहीं होगा तब तक भारत का उद्धार सम्भव नहीं, जिसकी पूर्ति उन्होंने अपने नाटकों में धार्मिक रूढ़ियों एवं विसंगतियों के उद्घाटन तथा आदर्श हिन्दू चरित्रों की अवतारणा द्वारा की।

धार्मिक अव्यवस्था एवं धर्मान्ध चरित्रों को आधार बनाकर लिखे गये नाटकों में भारतेन्दु हरिश्चन्द्र का 'वेदिकी हिंसा^{हिंसा} न भवति' सर्वप्रथम रचना है। इसमें उन्होंने धर्म के ठेकेदारों, पंडितों एवं पुरोहितों के चरित्रोद्घाटन द्वारा धार्मिक कर्म-काण्डों एवं धर्म की आड़ में हो रहे प्रष्टाचार का यथार्थोद्घाटन कर हिन्दू धर्म की संकीर्णता एवं समाज के पतन का यथार्थ चित्र प्रस्तुत किया है। वस्तुतः तत्कालीन समाज में औजों के संसर्ग से सामाजिकों के खान-पान एवं आचार-विचार में जो उच्छृंखलता आ रही थी वह धर्माधिकारियों की क्लृप्ती मनोवृत्ति के कारण अब धर्म के क्षेत्र में भी दिखायी देने लगी थी। 'वेदिकी हिंसा हिंसा न भवति' प्रहसन धर्म की आड़ में अपनी वासनाओं की तृप्ति करने वाले ऐसे ही कुछ पाखण्डी ब्राह्मणों पर व्यंग्य है

जो मांस-मदिरा तथा परनारी गमन जैसे दुर्व्यसनों का खुलकर उपभोग तो करते ही थे साथ ही उन्हें तर्कों द्वारा शास्त्रानुमोदित एवं धार्मिक कर्मकाण्ड का एक अंग घोषित कर सर्वथा उपभोग्य एवं सेवनीय भी बताते थे यथा - 'न मांस मत्स्येणो दोषो न मधे न च मेथुने ।'

इस प्रकार हिन्दू धर्म अपने वास्तविक स्वरूप से विमुख होकर स्वार्थ-सिद्धि का एक साधन मात्र बनता जा रहा था। किन्तु एक वैष्णव परिवार में जन्म लेने के कारण मारतेन्दु उनकी इस दम्भपूर्ण नीति से अत्यन्त दुःखित थे, अतः इस नाटक में उनका प्रहार पण्डितों एवं पुरोहितों पर ही रहा है जिनका उद्घाटन करते हुए वे लिखते हैं - 'महाराज ये गुरु लोग हैं, इनके चरित्र कुछ न पूछिये, केवल दम्भार्थ इनका तिलक-मुद्रा और केवल ठगने के अर्थ इनकी पूजा, कभी मूर्ति से मूर्ति को दण्डवत न किया होगा पर मन्दिर में जो स्त्रियाँ आईं उनको सर्वदा ताकते रहे, महाराज इन्होंने अनेकों को कृतार्थ किया है और समय तो मैं श्री रामचन्द्र जी का, श्रीकृष्ण का दास हूँ पर जब स्त्री सामने आवे तो उससे कहूँ मैं राम तुम जानकी, मैं कृष्ण तुम गोपी - --' । 'प्रेमजोगिनी' में तो मारतेन्दु ने मन्दिर के पुजारियों के मोगविलासी जीवन का चित्रण करते हुए धार्मिक आडम्बरों की ओट में फैली विलासिता को ही चित्रित करने का प्रयास किया है, जिसके ^{कारण} अधिकांश मन्दिर ईश्वरीय उपासना की बजाह वासना एवं मोगविलासों के केन्द्र बनते जा रहे थे । जिनका यथार्थ चित्र बनितादास के निम्न शब्दों में स्पष्ट है : 'कुछ कहे की बात नाहीं है । भाई मन्दिर में रहे से स्वर्ग में रहे । साए के अच्छा, पहिरे के परसादी से महाराज कब्बों गाढ़ा तो पहिरवे न करिये, मलमल नागपुरी ढाकें पहिरिये, अतरे फुल्ल केसर परसादी बीड़ा चामो सब से सेबकी ल्यो, ऊपर से ऊ बात का सुख अलगे है ।'^२

मारतेन्दु के अनुकरण पर ही राधाचरण गोस्वामी ने धार्मिक विकृतियों को आधार बनाकर 'तन मन धन गोंसाई जी को अर्पण' प्रहसन की रचना की । वैष्णव धर्म की आड़ में ये कामी गुरु किस प्रकार नित्यप्रति नवीन प्रथाओं को जन्म देकर तथा

१. मारतेन्दु हरिश्चन्द्र, 'वेदिकी हिंसा हिंसा न भवति' मारतेन्दु ग्रन्थावली भाग १, सम्पादक ब्रजराजदास, पृष्ठ ६० ।

२. मारतेन्दु हरिश्चन्द्र 'प्रेमजोगिनी' मारतेन्दु ग्रन्थावली भाग १, सम्पा० ब्रजराजदास पृष्ठ ३२६ ।

अनुचित कार्यों को भी धार्मिक कर्मकाण्डों के रूप में प्रतिपादित कर धर्ममीरू अज्ञानी एवं धर्मपरायण जनता को ठगकर अपनी वासनाओं की पूर्ति कर रहे हैं। उनका यथार्थ चित्रण गोस्वामी जी ने अपने इस प्रहसन में गोसांई जी के चरित्र के माध्यम से किया है जो गोकुल की नवविवाहिता पत्नी के प्रति आसक्त होकर उसके श्वसुर रूपचन्द्र को परम्परागत प्रथा समर्पण की याद दिलाता है। अपने दूसरे प्रहसन 'बूढ़े मुंह मुँहासे' में भी राधाचरण गोस्वामी ने भगवद्भक्तों की इस विलासी प्रवृत्ति को ही अपने प्रहसन का मूलाधार बनाया है। ये तथाकथित भगवद्भक्त जो अपने धार्मिक संस्कारों के कारण खान-पान में तो मुसलमानों का विरोध करते थे किन्तु इन्द्रियों के नियन्त्रण के अभाव में उन्हीं मुसलमानों के साथ व्यवहार करते समय अपने धर्म की चिन्ता भी नहीं करते थे, तब उनका कथन होता—'शास्त्र में लिखा है कि यौवन में कुकुरी भी धन्य है।' अथवा 'फिर क्या इस परी के लिए हिन्दू-धर्म क्या चीज है।' वस्तुतः जहाँ धर्म के नियन्त्रा ही अपने वाचरण से विमुख हो रहे हों तो अन्य सामाजिकों का तो कहना ही क्या? तत्कालीन सामाजिकों के इसी विलासी चरित्र का उद्घाटन मारतेन्दु ने अपने 'प्रेमजोगिनी' तथा 'वैदिकी हिंसा हिंसा न भवति' में किया है।

तत्कालीन पण्डितों पुरोहितों के साथ ही नाटककार की तीक्ष्ण एवं सज्ज दृष्टि पण्डितों की स्वार्थी मनोवृत्ति पर भी पड़ी थी, जिनका यथार्थ चित्रण मारतेन्दु ने अपने 'प्रेमजोगिनी' में काशी नगरी का चित्रण करते हुए एक परदेसी के माध्यम से किया है, जो कहता है --

घाट जाओ तो गंगापुंजर नौचें दे गल फाँसी ।
करें घाटिया बस्तर-मोचन दे दे के सब फाँसी ॥^३

यहाँ बार-बार पण्डितों के इस कर्मकाण्डीय चरित्र को उद्घाटित करने के मूल में नाटककार का एकमात्र मन्तव्य यही था कि वह उन सतही जोर गलत

१-२. राधाचरण गोस्वामी - 'बूढ़े मुंह मुँहासे' पृष्ठ क्रमशः २१, ३४ ।

३. मारतेन्दु हरिश्चन्द्र - 'प्रेमजोगिनी' मारतेन्दु ग्रन्थावली, भाग १,
सम्पा० ब्रजराजदास, पृष्ठ ३३३-३३४ ।

धारणाओं से उन सामाजिकों की यथासम्भव रक्षा कर सकें जो किसी तरह अपने उद्धार या विकास की ओर उन्मुख होने की चेष्टा कर रहा था । और इसीलिये उन्होंने इन पण्डितों और पुरोहितों को धर्म के सन्दर्भ में कभी व्यंग्य कभी पीड़ा और कभी चिन्ता के स्तर पर अपने नाट्य विषय का आधार बनाया है, जो अपने सीमित रूपाकार में ही युग-जीवन की एक सच्ची तस्वीर हमारे समक्ष प्रस्तुत कर देते हैं ।

संयोग से इसी समय स्वामी दयानन्द आर्य समाज की स्थापना कर धर्म की आड़ में पनपने वाली विकृतियों रूढ़ियों एवं अन्धविश्वासों का विरोध कर वास्तविक वैदिक धर्म की प्रतिष्ठा द्वारा भारतवासियों को नवजागरण का सन्देश दे रहे थे, जिससे प्रभावित होकर इस युग के अधिकांश नाटककारों ने धार्मिक रूढ़ियों एवं सामाजिक कुरी-तियों के प्रति एक आलोचनात्मक रुख भी अपनाया, जो तत्कालीन नाटकों में स्पष्ट परिलक्षित है । आर्य समाज की इसी आलोचनात्मक प्रवृत्ति से प्रभावित होकर राधा-कृष्णदास अपने 'दुखिनीबाला' नाटक में एक जागरूक नवशिष्ट पात्र के शब्दों में ब्राह्मणों की कर्मकाण्डता की उपेक्षा कर वैदिक धर्म को ही अनुकरणीय बताते हुए तर्क देते हैं -- 'जो बापदादा करते थे वह करना चाहिए' यह कभी नहीं जो वेद में लिखा है वह करना चाहिए क्योंकि हम वैदिक हिन्दू हैं और ब्राह्मण कुछ परमेश्वर नहीं है जहाँ ब्राह्मणों का महात्म है वहाँ यह नहीं लिखा है कि जो ब्राह्मण कहे अच्छा हो या बुरा वही किया जाय । ब्राह्मणों को केवल नप-तप, पठन-पाठन वैदिक कर्म कराने का अधिकार है यह अधिकार नहीं कि वे नित्यमेव नई-नई बात कहें और लोग उसको बबरदस्ती मानें ।'^१

वस्तुतः पंडितों की इस स्वार्थी प्रवृत्ति के कारण तत्कालीन धर्म का जो विकृत रूप हो रहा था वह स्वयं को तो बदनाम कर ही रहा था, समाज में अनेक विकृतियों को जन्म देकर सामाजिक गतिशीलता में भी बाधा उत्पन्न कर रहा था अतः इस युग के नाटककारों ने अपने नाटकों में धर्म के कारण उत्पन्न सामाजिक विकृतियों का भी अति यथार्थ चित्र प्रस्तुत किया है । तत्कालीन समाज में धर्म के कारण जिन सामाजिक विकृतियों का बाहुल्य था उनका उद्घाटन करते हुए 'भारत दुर्दशा' में

१. राधाकृष्णदास - 'दुखिनी बाला', पृष्ठ ५

सत्यानाश फौजदार कहता है —

जाति अनेकन करी नीच अरु ऊँच बनायो
खान-पान संबंध सबन सो बराबि कुड़ायो

अपरस सोलह कूत रवि, भोजन प्रीति कुड़ाय
किए तीन तेरह सबै, चौका चौका लाय ॥^१

भारतेन्दु की भाँति राधाकृष्णदास ने भी अपने नाटकों में सामाजिक कुरीतियों का मूल कारण धर्म को ही माना है, किन्तु उनका प्रमुख प्रहार सामाजिकों की धर्मान्वि प्रवृत्ति पर हो है जो उचित अनुचित का विचार किये बिना धर्म के नाम पर लोगों का सम्पूर्ण जीवन नष्ट कर रहे थे। अतः उनपर अपना आक्रोश व्यक्त करते हुए वह 'दुखिनीबाला' में कहते हैं—'यह काहे को होना है, ब्राह्मणों को फिर कौन पूछेगा । चाहे अपनी कैसी ही हानि क्यों न हो परन्तु ब्राह्मणों की बात न टूटे ।^२ वैष्णव भक्तों की यही धर्मान्विता राधावरण गोस्वामी के 'तन मन धन गोसाईं जी को अर्पण' में धर्म के नाम पर अपनी बहु-बेटियों को संकट में डालकर अपने को सोभाग्य-शाली समझने वाले धर्मान्वि चरित्रों के रूप में प्रकट हुई है, जो अप्रत्यक्ष रूप से भारतीयों की धर्मान्वि प्रवृत्ति पर ही व्यंग्य है ।

सामाजिक विस्फाति और नारी जीवन

तत्कालीन समाज में व्याप्त इन धर्मागत रूढ़ियों तथा अन्धविश्वासों के साथ ही समाज में प्रचलित जाति प्रथा, पदा प्रथा, बालविवाह, बहुविवाह, सती प्रथा तथा विधवा विवाह निषेध सदृश अनेकों सामाजिक विकृतियों में विकराल रूप धारण किये हुए थी । समाज सुधार के क्रम में नाटककारों का ध्यान इस ओर भी आकृष्ट हुआ । किन्तु उनकी दृष्टि में समाज की इन समस्याओं से पीड़ित एवं प्रताड़ित यदि कोई वर्ग

१. भारतेन्दु हरिश्चन्द्र - 'भारत दुर्दशा' भारतेन्दु ग्रन्थावली भाग १,

सम्पा० ब्रजराजदास, पृष्ठ ४७५ ।

२. राधाकृष्णदास - 'दुखिनीबाला' पृष्ठ ६ ।

था तो वह था नारी वर्ग । जो सामाजिक मान्यताओं के वशीभूत हो पुरुष वर्ग के लिये मात्र उपभोग की वस्तु समझा जाता था तथा समाज में उसका अपना कोई व्यक्तित्व एवं सम्मान भी न था । अतः वह अपने नाटकों में नारी के प्रति विशेष रूप से चिन्तित दिखायी देते हैं । वस्तुतः जिस भारतवर्ष में नारी की स्थिति किसी समय स्वर्ग से भी श्रेष्ठ मानी जाती थी 'जननी जन्म भूमिश्च स्वर्गादपि गरीयसी' अथवा पूजा की वस्तु समझी जाती थी 'यत्र नारी पूज्यन्ते तत्र रमन्ते देवता' उसी भारत देश में नारी का यह अपमान अथवा तिरस्कार उनके लिये अत्यन्त लज्जा की बात थी । फलतः कुछ प्रतिभा सम्पन्न जागरूक नवशिक्षितों की दृष्टि नारी की इस शोचनीय दशा की ओर आकृष्ट हुई और उन्होंने उसके कारणों का पता लगाकर उसके उद्धार हेतु सामाजिक विसंगतियों एवं विकृतियों के विरुद्ध एक सक्रिय आन्दोलन ढोड़ दिया तथा अपने अथक प्रयत्नों द्वारा उसे पुनः उसका पूर्व गौरव प्रदान करने का निश्चय किया । हिन्दी साहित्य में सामाजिक क्रान्ति के उन्नायक मारतेन्दु के सामाजिक आदर्श का तो नारा ही था 'नारि नर सम हौहिं', जिसे मारतेन्दु तथा उनके सहयोगियों ने तो आजीवन निभाया ही, आर्य समाज के व्यापक प्रचार ने नारी उत्थान के इस महत्वपूर्ण प्रयास को व्यापक गतिशीलता भी प्रदान की । मारतेन्दु के पश्चात् तो आर्य समाज के प्रभाव स्वरूप नारी सम्बन्धी समस्याओं को लेकर नाटक लिखने वालों का एक विस्तृत वर्ग उठ खड़ा हुआ, जिसने अपने नाटकों के माध्यम से समसामयिक सामाजिक विसंगतियों एवं रूढ़ियों की व्यर्थता सिद्ध कर, मानव मस्तिष्क का परिष्कार तथा नारी दशा सुधार का ही पूर्ण प्रयत्न किया ।

तत्कालीन समाज में थोड़ी सामाजिक मान्यताओं से आक्रान्त नारी की जो दुर्दशा थी उसका यथार्थ चित्र बालकृष्ण मट्ट के 'बैसा काम वैसा परिणाम' नाटक की नायिका मालती के निम्न शब्दों में पूर्णतः स्पष्ट है, वहाँ वह अपने जीवन से दुखी होकर नारी जीवन को ही घृणास्पद एवं पाप का परिणाम मानने लगती है अतः कहती है, 'हमारे माग्य में जो सुख बदा होता तो क्या तिरिया का जन्म पाती । नारी के समान धिनीना जन्म किसी का न होगा जिसने पुबलि में बड़े-बड़े पाप कर रखे हैं वही स्त्री का जन्म पाते हैं । पराधीन तिस पर भी अनेक यातना जैसे पिंजरे में बन्द पसक हो । ऊँची-ऊँची दीवालें से घिरा हुआ घर क्या मानों पिंजरा है । सूर्यदेव

भी जिसका मुख कभी न देखते हों, न हवा अंग स्पर्श कर सकती हो, वही नारी सती कलावती, पतिव्रताओं में मुखिया सम्पत्ती जाती है जिसने बाहर कभी पाँव न रखा हो। पढ़ने लिखने से चरित्र बिगड़ जाता है इस कुसंस्कार के कारण उन्हें लिखना पढ़ना नहीं सिखाया जाता । लड़कई में माँ-बाप के आधीन रहती है, ब्याह होने पर सास ससुर और पति के वश में रही । जो वे हमें अच्छी तरह रखें, लिखना पढ़ना सिखावें, हमें तुच्छ न समझें, हमसे धिन न करें मनुष्य का सा बतावि हमारे साथ करें और कहों ली कहे मुँह पर हमसे बोलें भी तो सही, तो भी हम अपना माग्य सराहें और अपना जन्म सफल मानें । आठ ही वर्ष से हमें ब्याह देते हैं सो भी बिना देखे भाले, बहुधा एक ऐस के साथ कि जन्म ही नष्ट हो जाता है ।^१ यहाँ मालती के इस विस्तृत कथन को सम्पूर्ण उद्धाटित करने का एकमात्र उद्देश्य यही है कि इसी एक ओर जहाँ युगीन नारी-विषयक मानसिकता का बोध होता है वहीं दूसरी ओर इसी रचनाकार की सूक्ष्म संवेदनशीलता, चिन्तना और जागरूकता का भी परिचय मिलता है ।

नारी जीवन की इसी दुखद समस्या को प्रतिपाद्य बनाकर राधाकृष्णदास ने 'दुखिनी बाला' नाटक लिखा । नाटक के प्रारम्भ में नटी का निम्न संवाद 'हा ! इस भारतवर्ष में बहु-विवाह, बाल्य विवाह के होने और विधवा विवाह के न होने से कैंसी हानि है ।' देश में व्याप्त वैवाहिक असंततियों को ही संकेतित करता है । अपने इस नाटक में नाटककार ने जन्मपत्री मिलाकर अपने बच्चों का विवाह अयोग्य पात्र से करने वाले सामाजिकों की अल्पज्ञता एवं रुढ़िवादिता पर दुख प्रकट कर समाज की इस रुढ़ि का तीव्र संत विरोध किया है । अतः विवाह में वरपक्ष की सुयोग्यता पर बल देते हुए नाटक का एक जागरूक पात्र बलदेवदास कहता है — 'मेरी आप क्या राय पूछते हैं मैं तो उसी १४ वर्ष वाले की तरफ हूँ और जो कहिये जन्मपत्री नहीं बनती तो यह तो केवल मूर्खता है ब्राह्मणों ने लाने का यह भी एक ढंग निकाला है क्योंकि वेद पुरान शास्त्र किसी में जन्मपत्री देस के विवाह करना नहीं लिखा है - - - - आप अपने यहाँ ही देखिये, जिनका विवाह जन्मपत्री दिखाकर होता है वे क्यों विधवा

१. बालकृष्ण मट्ट - बैसे काम बैसे परिणाम, मट्ट नाटिकावली,

सम्पादक - बनबख मट्ट, पृष्ठ ६१-६२ ।

२. राधाकृष्णदास - 'दुखिनीबाला', पृष्ठ १

होती है ? क्यों उनको शारीरिक और मानसिक सुख नहीं मिलता ? - -- निदान यह कि जन्मपत्री दिखाने से कुछ लाभ नहीं होता ।^१ इस प्रकार इस पात्र के माध्यम से नाटककार ने एक ओर जहाँ समाज की इन परम्परागत रूढ़ियों की विद्वपता को उन तमाम लोगों के समक्ष उद्घाटित किया है, जो इनके दुष्परिणामों से अभी अपरिचित ही थे वहीं दूसरी ओर उनसे कुटकारा पाने तथा मानसिक त्रास से मुक्ति पाने का एक प्रकार से आह्वान भी किया है ।

जिसके स्वर से स्वर मिलाकर इस युग के अन्य नाटककारों देवकी नन्दन त्रिपाठी, देवीप्रसाद शर्मा, काशीनाथ तथा पंडित निहलाल मिश्र आदि ने भी अपने नाटकों^२ में विवाह सम्बन्धी कुरीतियों के दुष्परिणाम दिखाकर भारत से इन कुरीतियों को दूर करने का प्रयत्न किया है जिसके लिये नाटककारों ने नारी शिक्षा पर भी जोर दिया । नाटक 'सज्जाद सम्बुल' में केशवराम मट्ट का निम्न कथन 'लोगों का यह स्याल कि औरतों को पढ़ाना लिखाना अच्छा नहीं न मालूम कब दूर होगा ।'^३ वस्तुतः नारी शिक्षा के गुणों से अनभिज्ञ भारतीयों की उत्पन्नता पर ही व्यंग्य है ।

सामाजिक पुनरुत्थान के इस युग में जागरूक पुरुषों के साथ ही नारी वर्ग में भी अपनी अव्यवस्था के प्रति बेतना का भाव जागृत हो रहा था । अतः अपनी वर्तमान नारकीय दशा से दुःख्य होकर वह सर्वत्र ही स्ववर्गोन्नति के लिये सामाजिक प्रथाओं एवं रूढ़ियों का विरोध करती है, किन्तु समाज मय के कारण उसका यह विरोध उसकी बाणी अर्थात् आक्रोश तक ही सीमित रहा है जिसकी पूर्ण झाला तत्कालीन नारी चरित्रों में स्पष्ट दिखायी देती है । 'दुस्तिनी बाला' की नायिका अपनी दासता

१. राधाकृष्णदास - 'दुस्तिनीबाला', पृष्ठ ३

२. क्रमशः 'कलियुगी विवाह' 'बाल्य विवाह' बाल विधवा संताप तथा 'विवाहिता क्लृप्त' ।

३. केशवराम मट्ट, 'सज्जाद सम्बुल', पृष्ठ ७५ ।

के प्रतीक पुरुषों की इन्हीं रुढ़िवादी मान्यताओं एवं अल्पज्ञता पर अपना आक्रोश व्यक्त करते हुए एक स्थान पर कहती है -- 'हाय हमारी यह दशा क्यों हुई ? जन्म पत्र और बाल्य-विवाह से । यदि जन्म पत्र न होता तो क्यों ऐसे मूर्ख से मेरा विवाह होता ? - - - इसी जन्म पत्री ने हमारा विवाह उस कुरूप मूर्ख लड़के से कराया अन्त में अब जन्मपत्री क्या हुई मैं क्यों विधवा हुई । वे पण्डित लोग कहाँ गये जिन्होंने जन्म-पत्री देखा था भगवान उन लोगों का सर्वनाश करे । - - - क्यों नहीं अब आगे से यह कुरीति उठा दी जाय तो फिर ऐसा दुःख काहे को हो हम पर तो जो बीतना था सो बीत चुका दूसरी बिचारी तो यह दुःख न सहें पर यह काहे को होना है - - -'।^१

इस पूरे कथन के माध्यम से यहाँ नाटककार ने एक और जहाँ पात्र की परिस्थिति से उत्पन्न सहज करुणा और व्यथा को चित्रित करने का प्रयास किया है वहीं दूसरी ओर नायिका के इन शब्दों में 'क्यों नहीं अब आगे से यह कुरीति उठा दी जाय' में समाज की उस मूलभूत समस्या के समूल नाश का सन्देश भी दिया है जो समाज सुधार के क्रम में सामाजिक विषमता का एक बहुत बड़ा कारण थी ।

नारी जाति के इसी उत्थान एवं कल्याण कामना से प्रेरित होकर भारतेन्दु ने अपने 'नील देवी' नाटक की रचना की । यद्यपि इसका कथानक ऐतिहासिक है, किन्तु नाटक के मूल में जो भावना निहित है वह उसे अपने समसामयिक यथार्थ से पूर्णतः जोड़ देती है । अपने इस नाटक में नाटककार ने स्त्रियों की वर्तमान हीनावस्था से दुःख होकर भविष्य में उनके जिस रूप की कल्पना की है वह उनकी युगिन सामाजिक चेतना अथवा यथार्थ सम्प्रज्ञि का ही प्रत्यक्ष प्रमाण है, जो तत्कालीन परिस्थितियों में नारी उद्धार की प्रथम सीढ़ी थी । वस्तुतः तत्कालीन जागरूक भारतीयों के हृदय में अपने देश की इस अव्यवस्था के प्रति जो एक पीड़ा, क्लेश एवं वेदना उत्पन्न हो रही थी उसी को व्यक्त करते हुए भारतेन्दु अपने इस नाटक में कहते हैं -- 'जब मुझे अंगरेबी लोग मेढ़ सिंचित केशराशि - - - - - प्रसन्न वदन इधर-उधर फट-फट कल की पुतली की भाँति फिरती हुई दिसलाई पड़ती है तब इस देश की सीधी-सीधी स्त्रियों की हीन अवस्था मुझको स्मरण आती है और यही बात मेरे दुःख का कारण होती है । - - - और बातों में जिस भाँति अंगरेबी स्त्रियाँ सावधान होती हैं, पढ़ी लिखी होती हैं, घर का काम काबू संभालती हैं, - - - उसी भाँति हमारी गृहदेवता

भी वर्तमान हीनावस्था को उल्लंघन करके कुछ उन्नति प्राप्त करें, यही लालसा है।^१ किन्तु नीलदेवी के चरित्र के माध्यम से यहाँ नाटककार ने यह दिखाने का प्रयास भी किया है कि भारतीय स्त्रियाँ सदा से ही इतनी पराधीन नहीं थी, वरन् वह अपने कर्तव्य को पहचान कर उसमें पूर्ण सहयोग भी देती थी। इस प्रकार नीलदेवी के आदर्श को प्रस्तुत कर भारतेन्दु ने भारतीय नारियों को उनके कर्तव्यों का स्मरण दिलाकर उन्हें उनके प्रति सचेष्ट रहने के लिये ही प्रेरित किया है।

नारी वर्ग की इसी सुधारवादी भावना से प्रेरित होकर इस युग विशेष में कतिपय प्रेमप्रधान नाटकों की भी रचना की गई। यद्यपि इनके पात्र अधिकांशतः ऐतिहासिक एवं पौराणिक ही थे किन्तु उनका मुख्य उद्देश्य रुढ़िग्रस्त भारतीय नारी को स्वतन्त्र प्रेम एवं ऐच्छिक विवाह की स्वतन्त्रता प्रदान कर एक स्वस्थ समाज की स्थापना करना था। जो 'संयोगिता स्वयंवर' के नाटकीय चरित्र जयचन्द के शब्दों में पूर्णतः स्पष्ट है। विवाह में कन्या की अनुमति की आवश्यकता पर बल देते हुए वह कहता है -- 'निःसन्देह विवाह का विषय ऐसा कठिन है कि इसमें जन्म भर के लिए एक मनुष्य की प्रारब्ध के संग दूसरे की प्रारब्ध जोड़ दी जाती है। इस कारण कन्या की अनुमति बिना सम्बन्ध करने में महा अनर्थ हो जाता है।' विवाह के सम्बन्ध में स्त्रियों की इस स्वतन्त्रता को दृष्टि में रखकर भारतेन्दुयुगीन नाटककारों ने अपने नाटकों में गान्धर्व विवाह एवं स्वयंवर सदृश उदार वैवाहिक पद्धतियों का समर्थन किया है। जो तत्कालीन सामाजिक परिस्थितियों में नारी जाति के उत्थान का एक महत्वपूर्ण प्रयास था।

विवाह की इन उदारतापूर्ण पद्धतियों को मान्यता देने के साथ ही

१. भारतेन्दु हरिश्चन्द्र - 'नीलदेवी' भारतेन्दु ग्रन्थावली भाग १,

संपा० ब्रजरत्नदास, पृष्ठ ५१६

२. यथा 'विवासुन्दर', 'तप्ता संवरण', 'संयोगिता स्वयंवर', 'रणधीर' 'प्रेममोहिनी' इत्यादि।

३. लाला श्रीनिवास दास - 'संयोगिता स्वयंवर', पृष्ठ ६२

नाटककारों ने समसामयिक जीवन में कलंक स्वरूप माने जाने वाले 'विधवा विवाह' का भी समर्थन किया है। तत्कालीन समाज में सामाजिक प्रतिबन्धों के कारण असमय ही वैधव्य की शिकार नारियों की जो दुर्दशा थी उसने विधवाओं का जीना दुमर कर दिया था। सामाजिक मान्यताओं के अनुसार समाज में विधवाओं के लिये केवल एक अवलम्ब था और वह था पति की मृत्यु के पश्चात् उसके साथ ही सती हो जाने की प्रथा, जिसे इच्छा न होते हुए भी स्त्रियों को स्वीकार करना पड़ता था। यद्यपि स्त्रियों की इस दुर्दशा से दुखी होकर राजा राममोहन राय ने समाज की इस पाशविक एवं अमानवीय प्रथा का विरोध किया था और उनके अनुरोध पर ही सरकार ने भी सती प्रथा को समाप्त कर-विधवाओं को पुनर्विवाह का अधिकार दिया था, किन्तु फिर भी समाज में पुनर्विवाह को हेय दृष्टि से देखा जाता था। अतः विधवाओं की दशा अत्यन्त शोचनीय थी। समाज के कुमांगों पुरुष तो उनकी गलत दृष्टि से देखते ही थे, कभी-कभी बहुत-सी स्त्रियाँ भी अपनी नारी-सुलभ चंचलता, अज्ञानता अथवा सामाजिकों की कृतज्ञता के वशीभूत होकर कुप्रवृत्तियों का शिकार हो जाया करती थी, जिससे समाज में नित्यप्रति ही विकृतियों का बाहुल्य होता जा रहा था। समाज में बढ़ती हुई इन विकृतियों के निदान स्वरूप समाज-सुधारकों ने विधवा विवाह की आवश्यकता का अनुभव किया और अपने तर्कों द्वारा उसे उचित प्रमाणित कर उसका समर्थन किया, जिसका स्पष्ट प्रभाव तत्कालीन नाटकों पर भी पड़ा।

तत्कालीन समाज की इन्हीं यथार्थताओं से परिचित होकर मारतेन्दु ने अपने 'वैदिकी हिंसा हिंसा न भवति' ग्रहण में विधवा विवाह अथवा पुनर्विवाह का समर्थन कर उसे शास्त्रानुमोदित अतः अनुकरणीय एवं ग्राह्य ही बताया है। वस्तुतः तत्कालीन समाज में यर्मिरी सामाजिकों के समस्त शास्त्रसम्मत ही एक ऐसी कसौटी थी, जिसका उल्लंघन करना वह पाप सम्मते थे। अतः विधवा विवाह को शास्त्रसम्मत सिद्ध करते हुए वह कहते हैं -- 'पुनर्विवाह का करना क्या। पुनर्विवाह अवश्य करना। सब शास्त्र की यही आज्ञा है - - - जो विचार कर देखिये तो विधवाजन का विवाह कर देना उनको नरक से निकाल लेना है और शास्त्र की भी आज्ञा है --

नष्टे मृते प्रव्रजिते क्लीषे च पतिते पताँ । १

पंचस्वापत्सु नारीणां पतिरन्यो विधीयते ॥

१. मारतेन्दु हरिश्चन्द्र - 'वैदिकी हिंसा हिंसा न भवति' मारतेन्दु ग्रन्थावली भाग १
संपा- ब्रजराजदास, पृष्ठ ७३

इसी प्रकार काशीनाथ त्रिपाठी ने भी अपने नाटक 'बाल विधवा संताप' में बाल विधवाओं के दुखों का चित्रण कर विधवा विवाह का समर्थन किया है।

विधवा विवाह के समर्थन के साथ ही जागरूक नाटककारों की दृष्टि समाज की एक अन्य प्रचलित कुरीति पर-स्त्री संसर्ग अथवा वेश्यागमन की ओर आकृष्ट हुई, जिसके कारण सुखमय गृहस्थ जीवन एक अभिशाप बनकर रह जाता था। वेश्यागमन की इसी दुखदायी समस्या के निवारणार्थ बालकृष्ण मट्ट ने 'जैसा काम वैसा परिणाम' नाटक लिखा। इसमें उन्होंने वेश्यागमन के दुष्परिणामों को दिखाकर पुरुष वर्ग को वेश्याओं के जाल से छुड़ाने तथा समाज के इस कलंक को दूर करने का ही प्रयास किया है। वस्तुतः वेश्याओं के प्रति सामाजिकों के विशेष आकर्षण के कारण समाज में एक बुराई तो पनप ही रही थी, साथ ही सच्चरित स्त्रियों की जो दुर्बलाएँ एवं उपेक्षा थी वह भी कम दुःख नहीं थी जिसका यथोद्घाटन करते हुए नाटक की नायिका मालती कहती है - - - हाय ! ऐसा नसीब ! जब से व्याह के आई हैं कभी आँसु मरकर एक बार उनकी सुरत भी आज तक नहीं देखी कि कैसे हैं काले या गौरे। और बात को कभी-कभी एक बार घर में लाने आते तब भी से जो दो एक मोठी बात बोल ले तो हूँ जो झुटा जाय सो भी नहीं केवल गाली और फिटकार।^१ जो नारी उत्थान के क्रम में सहृदय सामाजिकों की चिन्ता का एक बहुत बड़ा कारण बनी हुई थी, जहाँ ऐसी एक नहीं वरन् न जाने कितनी मालतियाँ जन्म लेकर और इसी प्रकार घुट-घुट कर अपना जीवन व्यतीत कर रही थी। किन्तु प्रस्तुत नाटक में नाटककार ने वेश्यावृद्धि के दुष्परिणामों के साथ ही मालती के आदर्श चरित्र - जहाँ वह अपने पत्नीधर्म पर अटल रहकर अन्त में कुमारी पति को सद्बुद्धि प्रदान कर उसकी वास्तविक सौल देती है - को प्रस्तुत कर भारतीय पतनशील नारी को उसकी शक्ति से परिचित कराकर उसे अपने अधिकारों एवं कर्तव्यों के प्रति सचेत भी किया है।

सामाजिकों की इसी विस्फोटी मनोवृत्ति का उद्घाटन भारतेन्दु ने अपने 'प्रेमजोगिनी' तथा राधाचरण गोस्वामी ने 'बूढ़े मुँह मुँहोंसे' और 'तन मन धन गोसाँई जी की अर्पणा' में भी किया है। अपने घर की चिन्ता छोड़ वेश्याओं के जाल में फँसे सामाजिकों की इसी क्लिष्टता पर दुःख व्यक्त करते हुए भारतेन्दु

१. बालकृष्ण मट्ट - 'जैसा काम वैसा परिणाम' मट्ट नाटकावली- संपादक धनंजय मट्ट, पृष्ठ ६४।

‘प्रेमजोगिनी’ में कहते हैं —

घर की जोरू लड़कें मुझे, बने दास और दासी ।

दाल की मंडी रंडी पूर्ण, मानो इनकी मासी ॥^१

सामाजिकों की इस विलासी प्रवृत्ति के कारण तत्कालीन समाज में नैतिकता एवं सदाचरण की जो दुर्दशा थी उसका यथार्थ उद्घाटन प्रतापनारायण मिश्र ने अपने ‘कलिकौतुक रूपक’ में एक गृहस्थ, विद्यार्थी, साधु एवं पुजारी आदि के चरित्रों के माध्यम से किया है । तत्कालीन समाज में धनी पुरुष वर्ग तो विलासी था ही, पुरुषों की उपेक्षा के कारण बड़े घर की स्त्रियों में भी जो आचरण हीनता उत्पन्न हो रही थी उसकी एक फलक चम्पा और श्यामा के चरित्रों में मिलती है । वस्तुतः इन परिवारों में जो महत्व धन का था वह आचरण का नहीं, अतः परिवार के सभी सदस्य अपने कर्तव्यों से विमुक्त होते जा रहे थे । इसी की ओर संकेत करते हुए चम्पा कहती है — ‘अपने रुज्जार व्योहार औ कबहरी दरबार ही में रहे हैं — रोटि खाने और बारह एक बजे तक सो रहने के बिना घर से काम ही नहीं रखे हैं मैं चाहूँ सो कहँ ।’^२ किन्तु यहाँ चम्पा मटू जी की मालती की भाँति पति की इस उदासीनता से दुखी नहीं होती, क्योंकि वह स्वयं ही धन के मोह में दुश्चरित्र हो गयी है । अतः पति की इस अवहेलना को बड़े ही साधारण से शब्दों में कह देती है — ‘हमारे तो तीन पीढ़ी से गोद ही लेते जाते हैं सो देखी जायेगी ।’^३ किन्तु किशोरी का अन्तिम परिणाम दिखाकर लेखक ने जनता को सुधार की ओर मोड़ा है ।

वैवाहिक एवं दाम्पत्य जीवन की इन असंतियों के उद्घाटन के साथ ही नाटककार तोताराम ने विवाह विह्वलन नाटक में विवाह में होने वाली फिजूल-खर्चियों तथा विवाह की दोषपूर्ण पद्धति पर भी व्यंग्य किया है । प्रस्तुत नाटक समाज के ऐसे लोगों पर व्यंग्य है जो पहले तो अपनी चादर को न देखते हुए व्याह-शादी में अन्धाधुंध खर्च करते हैं । किन्तु अन्त में देनदारों के तकाजों को पूरा न कर पाने के कारण अपना सब घर-बार बेचकर हवालात की सैर करते हैं । इसके मूल में मध्यवर्गियों की प्रदर्शन भावना ही क्रियाशील थी जो अपनी मान-मर्यादा की रक्षा के

१. भारतेन्दु हरिश्चन्द्र ‘प्रेमजोगिनी’ भारतेन्दु ग्रन्थावली, भाग १,

संपा० बृजरात्मदास, पृष्ठ ३३४

२-३. प्रतापनारायण मिश्र - ‘कलिकौतुक रूपक’

लिये उन्हें दूसरों से कर्ज लेने के लिये विवश करती है और उसको वापस न कर पाने पर विवाह जैसा शुभ कार्य उनके लिये एक विडम्बना बन जाता है। अपनी इसी करनी पर दुस व्यक्त करते हुए नाटक का एक मुक्तमोगी पात्र कहता है -- 'क्या करें इस व्याह ने तो हमारा खेल बखेल कर डाला -- घर वार नीलाम हो गया - - - कैसा बना हुआ बानक बिगड़ा है कि जिसकी याद करके कलेजा टूक-टूक हुआ जाता है -- न जाने किस निठुर निर्बुद्धि ने यह व्याह की रीति इस देश में निकाली है -- अपने दुर्भाग्य को क्या करें तब हमें भी न सूझी -- इन बातों के सोचने से अब क्या फायदा --' जिसके माध्यम से नाटककार ने सामाजिकों को उनकी मिथ्या प्रदर्शन भावना अल्पज्ञता एवं अदूरदर्शिता से परिवर्तित कराकर उन्हें इस सामाजिक बुराई से दूर रखने का ही प्रयास किया है।

सामाजिक भ्रष्टाचार

विवाह सम्बन्धी इन दोषपूर्ण पद्धतियों तथा वैवाहिक जीवन में उत्पन्न अनेक असंगत रुढ़ियों एवं कुरीतियों के दुष्परिणामों के साथ ही नाटककारों की दृष्टि तत्कालीन समाज में व्याप्त अन्य समस्याओं की ओर भी गई, जिनका सफल चित्रण उन्होंने अपने नाटकों में सर्वत्र ही किया है। सामाजिक यथार्थ के उद्घाटन की दृष्टि से मारतेन्दु की 'प्रेमबोगिनी' एक सफल रचना है। इसमें नाटककार ने काशी नगरी के चित्रण द्वारा समाज की उन तमाम समस्याओं को पाठकों के समक्ष उद्घाटित करने का प्रयास किया है जो धुन की भाँति भारतीय समाज में प्रवेश कर उसकी नींव को खोखला कर रही थीं। अतः उनका यथार्थोद्घाटन करते हुए मारतेन्दु लिखते हैं --

अमीर सब झूठे औ निंदक करें घात विश्वासी ।

सिपारसी डरफुलने सिट्टू बोलें बात अकासी ॥

चोरी मर पर पुलिस नोचे हाथ गले बिच झाँसी ।

गर कबहरी अमला नोचे मौजि बनावें घासी ॥^२

१. तोताराम - 'विवाह विडम्बन नाटक' पृष्ठ १७२

२. मारतेन्दु हरिश्चन्द्र - 'प्रेमबोगिनी' मारतेन्दु ग्रन्थावली भाग १,
संपा० ब्रजराजदास, पृष्ठ ३३३-३४ ।

जो उनके प्रखर यथार्थबोध का ही परिचायक है। वस्तुतः तत्कालीन समाज की अवस्था थी भी ऐसी ही। चारों तरफ अन्याय, शोषण एवं भ्रष्टाचार का साम्राज्य था। घूसखोरी, सिफारिश, दूसरों की निन्दा करना, फूठ बोलना तथा अकर्मण्य रहकर समाज को ठगना ही मानो उनके जीवन का मुख्य लक्ष्य था और दिन रात सब उसी में रत रहते थे। समाज की इसी दुर्व्यवस्था से खिन्न होकर भारतेन्दु ने अपने प्रहसन 'अन्धेर नगरी' में सर्वत्र ही इन पर तीक्ष्ण व्यंग्य प्रहार किया है। कर्मचारी वर्ग में व्याप्त स्वार्थपरता, लोभवृत्ति एवं शोषण का निराकरण करते हुए उनका एक नाटकीय चरित्र चूरन वाला अपनी चटपटी भाषा में कहता है --

‘चूरन अमले सब जो खावें । दूनी रिश्वत तुरत पचावें ॥
चूरन सभी महाजन खाते । जिससे जमा हजम करजाते ॥
चूरन साहेब लोग जो खाता । सारा हिन्द हजम कर जाता ॥
चूरन पुलिस वाले खाते । सब कानून हजम कर जाते ॥^१

किन्तु रिश्वत अथवा घूसखोरी का यह प्रचलन समाज के निम्न वर्गों तक ही सीमित नहीं था वरन् समाज के बड़े-बड़े रईस लोग भी इसके शिकार हो रहे थे, यह बात दूसरी है कि वहाँ पर इसका रूप बदलकर उपहारों ढालियों अथवा दावतों के रूप में प्रचलित था जिसका प्रयोग वह औरज अफसरों को सुझ करने के लिये करते थे तथा इसमें कोई बुराई भी नहीं सम्पत्ते थे। सामाजिकों की इस मनोवृत्ति का उद्घाटन तोताराम ने अपने 'विवाह विहङ्गम नाटक' में किया है।

इसी तरह की अन्य न जाने कितनी छोटी-छोटी समस्याएँ सामाजिकों के समक्ष बिसरी हुई थी तथा समाज को सोलता कर रही थीं। नाटककारों की तीक्ष्ण एवं सज्ज दृष्टि समाज की इन असामयिक समस्याओं की ओर आकृष्ट हुई, जिन्हें उन्होंने बड़े नाटकीय ढंग से अपने नाटकों में यथास्थान प्रस्तुत कर जन-सामान्य को अपने अनुभव में लेने का सफल प्रयास किया है।

१. भारतेन्दु हरिश्चन्द्र - 'अन्धेर नगरी' भारतेन्दु ग्रन्थावली भाग १,
सम्पादक - बृजरात्मदास, पृष्ठ ६६२-६६३।

शिक्षा

सामाजिक रूढ़ियों, अन्यविश्वासों तथा विकृतियों के साथ ही समाज की एक अन्य रूढ़ि अथवा विकृति भी नवशिक्षित एवं जागरूक भारतीयों के दृष्टिपथ में अवरोध स्वरूप उपस्थित हो रही थी और वह थी भारतीय समाज में शिक्षा की अवहेलना जो अप्रत्यक्ष रूप से समस्त सामाजिक विकृतियों का मूल कारण थी। समाजोत्थान के क्रम में सुधारकों की दृष्टि देश की इस समस्या की ओर भी गई जिससे द्रुव्य होकर उन्होंने देश में व्याप्त अज्ञानता एवं अशिक्षा के विरुद्ध शिक्षा के महत्व को स्वीकार कर भारतवासियों में नवीन शिक्षा एवं पाश्चात्य ज्ञान विज्ञान का प्रचार किया। किन्तु नवीन शिक्षा एवं ज्ञान विज्ञान के प्रति उनकी दृष्टि सर्वत्र नीर-क्षीर विवेकपूर्ण ही थी, अतः उन्होंने नवीन शिक्षा के गुणों को स्वीकार कर उसके दुर्गुणों की सदैव निन्दा ही की है, जिसका स्पष्ट प्रभाव तत्कालीन नाटकों पर भी पड़ा। और यही कारण है कि समस्त नाटककारों ने एक ओर यदि नवीन शिक्षा के प्रति सहानुभूति का भाव रखा है तो दूसरी ओर नवीन शिक्षा के प्रभाव में भारतीय संस्कृति को मूलने वाले नवशिक्षितों पर व्यंग्य प्रहार कर दुःख भी प्रकट किया है।

भारतेन्दु ने 'नीलदेवी' उनके इन्हीं भावों एवं विचारों की पूर्ण प्रतिष्ठाया है। यद्यपि यह सत्य है कि भारतेन्दु पाश्चात्य शिक्षा एवं सभ्यता से प्रभावित थे किन्तु उन्होंने उसे वहीं तक अनुकरणिय माना है जहाँ तक वह भारतीय संस्कृति की पोषक बनकर रहे। अपने इसी उद्देश्य को स्पष्ट करते हुए नाटक की भूमिका में आर्य ललनाओं को सम्बोधित करते हुए वह लिखते हैं -- 'इससे यह संका किसी को न हो कि मैं स्वप्न में भी यह इच्छा करता हूँ कि इन गौरांगी युवती समूह की माँति हमारी कुल लक्ष्मीगण भी लज्जा को तिलांजलि देकर अपने पति के साथ घुमें किन्तु, और बातों में जिस माँति जैसी स्त्रियाँ सावधान होती हैं पढ़ी लिखी होती हैं - - - - उसी माँति हमारी गृहदेवता भी वर्तमान हीनावस्था को उल्लंघन करके कुछ उन्नति प्राप्त करें यही लालसा है।' जो नवजागरण के इस युग में युग की एक अनिवार्य आवश्यकता थी।

किन्तु इस समय एक ओर जहाँ पाश्चात्य प्रभाव स्वरूप देश के प्रगतिशील लोगों में यह जागरूकता उत्पन्न हो रही थी वहीं दूसरी ओर समाज का रूढ़िवादी वर्ग अंग्रेजी शिक्षा के कारण भारतीय संस्कृति में होने वाले नवीन परिवर्तनों से भयभीत होकर उसे धर्म विरुद्ध समझ उसका विरोध कर रहा था। अंग्रेजी शिक्षा के सम्बन्ध में उनके जो विचार थे वह 'दुखिनीबाला' के एक धर्म भिरु सामाजिक के निम्न शब्दों में व्यक्त है -- 'जी हाँ हज़ूर वज़ा फरमाते हैं जो लोग अंग्रेजी पढ़ते हैं उनकी अक़िल नाज़िस हो जाती है इससे मैंने अपने लड़के को अंग्रेजी की तालीम नहीं दी वह शबरोज़ ख़ोदा की इबादत में मशगूल रहता है और मिर्जा साहब ने अपने लड़के को अंग्रेजी पढ़ाया है वह कभी ख़ोदा का नाम नहीं लेता - - - -'।

शिक्षा के प्रति ऐसे ही रूढ़िवादी विचार राधाचरण गोस्वामी के 'तन मन धन गोसाँई जी को अर्पण' में भी व्यक्त है जहाँ नाटक का एक रूढ़िवादी चरित्र रूपचन्द्र अपने पुत्र गोकुल के उदार विचारों की निन्दा कर अंग्रेजी शिक्षा को ही धर्म-विरुद्ध मान बैठता है। 'बूढ़े मुँह मुँहाँसे' में भी नाटककार ने नारायणदास के निम्न शब्दों में 'क्या कहा ? और ज्यादा अंग्रेजी पढ़ाकर क्या अपने कुल में कलंक लगाना है।' तत्कालीन सामाजिकों के अंग्रेजी शिक्षा के प्रति रूढ़िवादी विचारों को ही व्यक्त किया है।

किन्तु दूसरी ओर देश का नवशिक्षित एवं जागरूक चरित्र अपने सुदृढ़ विचारों के कारण समाज की इन रूढ़िवादी मान्यताओं का खण्डन कर उसे सर्वसाधारण के लिये आवश्यक एवं ग्राह्य बताता है। अतः इस युग में आकर नवीन तथा पुरातन पीढ़ी के बीच एक प्रकार का वैचारिक संघर्ष झिड़ गया था, जिसका पूर्ण प्रभाव तत्कालीन नाटकों में भी सर्वत्र ही दिखायी देता है। 'तन मन धन गोसाँई जी को अर्पण' नाटक का नायक गोकुल जो कि एक जागरूक नवयुवक है अपनी शिक्षा के बल पर पातण्डी ब्राह्मणों की नीच प्रकृति से अवगत होकर सामाजिक रूढ़ियों का विरोध तो करता ही है साथ ही अपनी जागरूकता का परिचय देते हुए गोसाँई जी के दुश्चरित्र का उद्घाटन

१. राधाकृष्णदास - 'दुखिनीबाला' पृष्ठ ६

२. राधाचरण गोस्वामी - 'बूढ़े मुँह मुँहाँसे', पृष्ठ २४

कर उनको जेल भी भिजवाता है। जिसके माध्यम से नाटककार ने अप्रत्यक्ष रूप से धार्मिक रूढ़िवादिता का सफ़ा करके हुए नवीन शिक्षा का ही समर्थन किया है। शिक्षा के प्रति अपने इन्हीं प्रातिशील विचारों को व्यक्त करते हुए राधाकृष्णदास अपने 'दुखिनीबाला' में कहते हैं- 'क्या अँग्रेजी पढ़ने से सब कोई नास्तिक हो जाता है? कभी नहीं। यह भी एक विद्या है उसके पढ़ने से कोई नास्तिक नहीं हो सकता।' जो नवीन शिक्षा के प्रति उनकी रुचि का ही समर्थन करता है।

किन्तु पाश्चात्य प्रभाव स्वरूप जहाँ एक ओर इन नाटककारों ने अपने नाटकों में नवीन शिक्षा का समर्थन किया है वहीं दूसरी ओर भारतीय संस्कृति में पोषित होने के कारण इन्होंने पाश्चात्य सम्यता में पूर्णतः रंग जाने वाले नवयुवकों की आचार व्यवहारगत असंगतियों का उद्घाटन कर उन्हें सामाजिक अवनति का मूल कारण भी माना है। लाला लड्डू ग बहादुर मल्ल के नाटक 'भारत-भारत' में एक अँग्रेज का यह कथन 'शुआर ! हम तुमसे बोलना नहीं मांगटा। अपना मुलक का बोली बोलो।' अप्रत्यक्ष रूप से देश के उन नवशिक्षितों पर ही व्यंग्य है जो पाश्चात्य प्रभाव स्वरूप अपने देश अपनी भाषा अथवा अपनी संस्कृति को तुच्छ समझ, पाश्चात्य संस्कृति में ही पूर्णतः अनुरक्त हो गये थे।

अतः स्पष्ट है, कि शिक्षा के प्रति इस युग के समस्त नाटककारों का दृष्टिकोण उदारतापूर्ण था और सभी ने भारतीय संस्कृति की रक्षा करते हुए पाश्चात्य शिक्षा एवं ज्ञान-विज्ञान का सहर्ष स्वागत किया है। किन्तु भारतीयों द्वारा शिक्षा को समर्थन एवं प्रोत्साहन मिलने पर भी शिक्षा के क्षेत्र में एक गहरी उदासीनता छाई हुई थी। यद्यपि यह सत्य है कि अँग्रेजों के आगमन के पश्चात् गाँवों-गाँवों में अशिक्षित बालकों की शिक्षा के लिये शिक्षण संस्थाओं की स्थापना कर शिक्षा कार्य को प्रोत्साहन दिया जा रहा था, किन्तु भारतीयों की अरुचि, अन्धविश्वास अज्ञानता एवं अधिकारियों की स्वार्थपूर्ण नीति के कारण शिक्षा प्रसार

१. राधाकृष्णदास - 'दुखिनीबाला', पृष्ठ ५

२. राधाकान्तलाल - 'देशी कुचा बिलायती बोल'

३. लड्डू ग बहादुरमल्ल - 'भारत-भारत', पृष्ठ २४

कार्य में आशातीत उन्नति नहीं हो सकी थी। शिक्षा के प्रति भारतीयों की इसी मानसिकता का उद्घाटन करते हुए काशीनाथ सत्री ने अपने 'ग्राम पाठशाला' नाटक में ग्रामपाठशालाओं की दुर्दशा तथा शिक्षकों की असमर्थता का बड़ा ही सजीव चित्र प्रस्तुत किया है जो एक शिक्षक के ही शब्दों में स्पष्ट है -- 'या अल्ला बड़े निर्दयी से पाला पड़ा एक रुपये से ऊपर खा गया दो रुपये जुरमाना कर गया, बचे दो रुपये, कहो क्या इसमें मैं महीने भर खाऊँ क्या घर वालों को बहर दूँ गाँव में यहाँ एक कोड़ी का किसी का सहारा नहीं बलके उलटे अपने पास से किताबों के दाम देता हूँ फिर भी लड़के पढ़ने को नहीं आते हाय ! कैसे विचारें दोन दुखियों के प्रान बचें धिक्कार है ऐसी नौकरी करना, भोल माँग कर पेट भरना अच्छा पर खुदा ऐसी नौकरी न करवावे जिस्मे कुसूर किसी और का और मारा जाय कोई और जब इतनी सुशामद और मिन्नत से भी लड़के पढ़ने न आवें तो कहिये मुदर्सि ईंट पत्थरों को पढ़ावें, ऐसी तैसी में गई यह नौकरी भाई इससे तो वही अपने घर का उष्म अच्छा - - - - -^१

सब पूछा जाय तो उपर्युक्त कथन में नाटककार ने शिक्षकों की दुर्दशा के माध्यम से अपने पारम्परिक व्यवसायों को छोड़कर नौकरी की ओर मागने वाले नवशिक्षितों की अल्पज्ञता पर ही व्यंग्य किया है।

तत्कालीन शिक्षितों के प्रति ऐसे ही व्यंग्यपूर्ण विचार उन्होंने अपने दूसरे नाटक 'निकृष्ट नौकरी' में भी व्यक्त किये हैं। नाटक के प्रारम्भ में ही नाटकीय वस्तु की ओर संकेत करते हुए सूत्रधार कहता है 'प्रिये आजकल समय का ऐसा रंग बिगड़ गया है कि जिस विद्वान शिक्षित जन को देखिये वह संसार के सब उच्च व्यापार बनिब बादि उष्म छोड़कर नौकरी ही करने को कमर बाँधे है मानों उससे बढ़कर संसार में और कोई प्रतिष्ठित और माननीय बौविका प्राप्ति का कोई द्वारा ही नहीं है परन्तु जैसी कुछ कुदशा भले मान्सों की इस नौकरी में होती है वह वही मलीभाँति जानते हैं।^२ जो नाटक के ही एक मुक्तमोगी मरोसदास के निम्नांकित शब्दों में स्पष्ट है -- 'हाय राम क्या ज़ारेबी पढ़कर मट्टी सराब है दिन भर चक्की

१. काशीनाथ सत्री - 'ग्रामपाठशाला' पृष्ठ ६

२. काशीनाथ सत्री - 'निकृष्ट नौकरी', पृष्ठ २५

पीसनी पड़ती है और फिर भी छेड़ क्लार्क की हर वक्त फिड़कियाँ सहनी पड़ती है -
 - - - धिक्कार है उन पर जो ऐसी नौकरी पर घमन्ड करते हैं जिसकी न कुछ ऋद्ध न
 बुनियाद, और क्या हमारे बाप दादा सब अंगरेज ही की नौकरी करते आये हैं ? क्या
 वह रोटी नहीं खाते थे बाह बाह ! क्या हमने अंगरेजी पढ़कर कुल को स्वर्ग में चढ़ा
 दिया ।^१

किन्तु यहाँ उपर्युक्त कथन को उद्धृत करने का तात्पर्य यह कदापि नहीं
 है कि नाटककार अंग्रेजी शिक्षा का विरोधी है, वरन् इस नाटक के माध्यम से उसने
 अंग्रेजी शिक्षा प्राप्त करने वाले उन नवयुवकों पर ही^{उक्त} किया है जो अंग्रेजी का अल्प-
 ज्ञान प्राप्त कर अपने को सुशिक्षित समझने लगे थे। उक्त में वह स्वयं अपनी गलती
 को स्वीकार करते हुए कहता है - 'नहीं जी बिचारी अंगरेजी का क्या दोष है दोष
 तो हमारा है कि सिवाय नकल करने के और कुछ नहीं पढ़ सकते देखो वह विद्वानचन्द्र
 हमारे साथ का उसने खूब मेहनत करी हाईकोर्ट में मुतरजिन्स की आसामी पर १५०)
 फटकारता है मकदूर है कि कोई उसे डेमफूल कहे यह मिट्टी तो हम कम पढ़ों की
 खराब है जो न उधर के न उधर के, यह नौकरी काहे का है गुलामी ठहरी इससे तो
 हजार दरबे अपने घर का उष्म अच्छा - - - - - परन्तु पढ़ लिस कर वह भी तो
 नहीं हो सकता अभी ऐसा करे तो लोग कहने लगे कि - 'पढ़े फारसी बैसे तेल यह
 देखो कुदरत का खेल ।'^२

इस प्रकार यहाँ काशिनारायण के इन दोनों नाटकों का मुख्य उद्देश्य अंग्रेजी
 शिक्षा का अल्पज्ञान प्राप्त कर अपने परम्परागत व्यवसायों को छोड़कर नौकरी की
 ओर आकर्षित होने वाले नवयुवकों को पुनः अपने परम्परागत व्यवसायों की ओर
 आकृष्ट कराना है । साथ ही समाज निन्दा के मय से अपने परम्परागत व्यवसायों
 को छोड़कर दूसरों के अत्याचारों को सहन करने वाले शिक्षितों के माध्यम से उन्होंने
 अंग्रेजी शिक्षा के उस दोष पर भी दृष्टिपात किया है जो हस्तकलाओं की उपेक्षा
 एवं व्यावहारिक शिक्षा के अभाव में शिक्षितों को अपने परम्परागत व्यवसायों के
 प्रति उदासीन बना रही थी ।

१. काशिनारायण त्रिवेणी - 'निकृष्ट नौकरी' पृष्ठ ४३

२.

"

"

पृष्ठ ४३-४४

राजनीतिक समस्याओं पर आधारित नाटक

राष्ट्रीय चेतना एवं जनजागरण -

भारतेन्दुयुगीन नाटककारों का युगीन यथार्थबोध एक ओर जहाँ उनके सामाजिक जीवन से जुड़ा था वहीं दूसरी ओर समाज-सुधार एवं जन-जागरण के परिप्रेक्ष्य में तत्कालीन राजनीतिक जीवन भी उनकी दृष्टि से अछूता न था। वरन् सत्य तो यह है कि भारतेन्दुयुगीन नाटकों में नवजागरण की यह तथाकथित सुधारवादी भावना राजनीतिक परिस्थितियों से उद्बलित होती हुई अपने विस्तृत रूप में राष्ट्रीय भावना अथवा राष्ट्रप्रेम में ही परिणत हो रही थी। यों तो तत्कालीन प्रायः समस्त नाटकों में ही अंग्रेजों की षडयन्त्रकारी नीतियों तथा देश की अव्यवस्था पर व्यंग्य प्रहार कर तत्कालीन राजनीतिक जीवन के प्रति जन-सामान्य की दृष्टि आकृष्ट करने का प्रयास किया गया है, किन्तु भारतीयों में जन-जागृति अथवा राष्ट्रीय चेतना का संचार करने के उद्देश्य से इस समय कुछ शुद्ध राजनीतिक अर्थात् राजनीति प्रधान नाटक भी लिखे गये। राजनीतिक जीवन-सन्दर्भों को नाटकों का प्रतिपाद्य बनाने का मूल प्रयोजन उनकी दृष्टि में भारत की दीन-हीन दशा का यथार्थ चित्रण कर तत्कालीन शासन व्यवस्था अथवा शासक वर्ग के गुण दोषों से जनसामान्य को अवगत कराकर उनमें देश वत्सलता अथवा स्वदेशानुराग की भावना को उत्पन्न कराना था। अपने इसी उद्देश्य को व्यवस्त करते हुए भारतेन्दु 'भारतबननी' के प्रारम्भ में कहते हैं — 'भारतभूमि और भारत-सन्तान की दुर्दशा दिखाना ही इस 'भारतबननी' की इतिकर्तव्यता है और आज जो यह कार्य-वंश का समाज यह सैल देखने को प्रस्तुत है, उसमें से एक मनुष्य भी इस भारत भूमि के सुधारने में एक दिन भी यत्न करे तो हमारा परिश्रम सफल है।' जो भारतभूमि के प्रति नाटककार की अपूर्व निष्ठा, प्रेम एवं अनन्य अनुराग का ही जीवन्त प्रमाण है।

राजनीतिक जीवन-सन्दर्भों को आधार बनाकर लिखे गये नाटकों में भारतेन्दु का 'भारतदुर्दशा' सर्वप्रथम एवं महत्वपूर्ण नाटक है। इसमें नाटककार ने

१. भारतेन्दु हरिश्चन्द्र - 'भारत बननी' भारतेन्दु ग्रन्थावली भाग १,

सम्पादक - ब्रजराजदास, पृष्ठ ५०९

भारत की तत्कालीन आर्थिक, सामाजिक एवं राजनैतिक हीनावस्था से व्यथित होकर देश की दुर्दशा पर अतिरोदन तो किया ही है साथ ही उसकी अवनति के मूलभूत कारणों का उद्घाटन कर भारतवासियों को जागृति की प्रेरणा भी दी है। जिसके अनुकरण पर बाद में भारत जननी, भारत दुर्दशा रूपक, भारत सोभाग्य (अम्बिकादत्त व्यास), भारत सोभाग्य (प्रेमचन), भारत भारत, विषस्य विषमोषधन् सज्जाद सम्बुल तथा शमशाद शोसन आदि कतिपय अन्य नाटकों की भी रचना की गई। लेकिन यहाँ यह स्मरणीय है कि भारतीयों की राजभक्ति के कारण तत्कालीन राजनीति आज की भाँति विद्रोहात्मक नहीं थी अतः इन नाटकों में उच्चरित राष्ट्रीयता का स्वर भी मुख्यतः विद्रोहात्मक न होकर विश्लेषणात्मक ही रहा है। जो एक राष्ट्रमन्त्र के रूप में उनके प्रसार यथार्थ-बोध का ही परिचायक है।

यद्यपि नवजागरण के आलोक में तत्कालीन नाटकार जागरूकता के शिखर पर आ लड़े हुए थे जहाँ से उन्हें भारतीयों की अज्ञानता, अंग्रेज शासकों के अत्याचार तथा आगत भविष्य का विकासमान रूप स्पष्ट दिखाई दे रहा था, जिसका उन्होंने अपने नाटकों में यथार्थ चित्र भी प्रस्तुत किया है। किन्तु अपनी तीक्ष्ण यथार्थ दृष्टि का परिचय देते हुए उन्होंने अपने नाटकों में सर्वत्र विद्रोह की अपेक्षा सम्भावना एवं उदारता पूर्ण नीति - राजभक्ति — को ही विशेष महत्त्व दिया है। वस्तुतः अंग्रेजों के निकट सम्पर्क में रहने के कारण वह यह भलीभाँति जान गये थे कि वह सरकार से लड़ने की अपेक्षा उनकी प्रशंसा द्वारा उनसे बहुत कुछ पाने में समर्थ हो सकेंगे। अतः उन्होंने अपने नाटकों में सर्वत्र ही महारानी विक्टोरिया की मस्तिष्का का गुणगान कर उनके द्वारा अपनायी गई सुधारवादी नीतियों एवं ज्ञान-विज्ञान के समुचित-विकास से प्रसन्न होकर अंग्रेजी राज्य को भारत की उन्नति के लिए एक उपयुक्त अवसर माना है। अतः कहा भी है —

‘तुम नीची रानी लाख बरस, गयी भारत दुख तुव पाय परस।’^१

‘पूरी अभी की कटोरिया सी, चिरजीवी रहौ विक्टोरिया रानी।’^२

१. उपाध्याय बदरीनारायण शर्मा चौधरी ‘प्रेमचन’ - ‘भारत सोभाग्य’, पृष्ठ ५१

२. अम्बिकादत्त व्यास - ‘भारत सोभाग्य’, पृष्ठ ४०

भारतेन्दु में तो राजभक्ति का यह गुण विशेष रूप से था, जिसकी फलक उनके नाटकों में सर्वत्र ही दिखायी देती है। 'भारत जननी' में भारतमाता के निम्न कथन जहाँ वह भारत पुत्रों को सम्बोधित करते हुए कहती है -- 'बेटा तुम लोग अब क्या कर सकते हो, तुम्हारे पास अब है क्या ? तुम लोग अब एक बेर जात विस्थाता ललना-कुल - - - महारानी विक्टोरिया के वरणकमलों में अपने इस दुःख का निवेदन करो वह अतीव कारुण्यमयी - - - - निस्सन्देह तुम लोगों की ओर कृपा कटाक्ष से देखेंगी और अगस्त की भाँति फटित ही तुम लोगों के शोक-सागर का शौषण कर लेंगी ।'^१ अप्रत्यक्ष रूप से भारतेन्दु की राजभक्ति ही वर्णित है। किन्तु औंबी राज्य की प्रशंसा में कही गयी उनकी यह उक्तियाँ मात्र दिखावा नहीं थी, उनमें कुछ सत्यता भी थी। वस्तुतः सन् ५७ की शान्ति के बाद शासन सत्ता के कम्पनी से हस्तांतरित होकर महारानी विक्टोरिया के हाथों में आने पर, भारतीयों ने उनके द्वारा स्थापित शान्तिपूर्ण व्यवस्था तथा सौहार्द्रपूर्ण वातावरण में अपने कष्टों को मूलकर, कुछ राहत की साँस ली थी, साथ ही महारानी विक्टोरिया के द्वारा दिए गए आश्वासनों, जिन्हें लार्ड रिपन ने प्रत्यक्ष कर दिखाया था, से भारतीयों को कुछ विश्वास सा हो गया था कि अब महारानी के शासनकाल में हमारे दुःख दूर अवश्य होंगे। अतः सभी ने उनके द्वारा अपनायी गयी सुधारवादी नीतियों तथा ज्ञान-विज्ञान के समुचित विकास से प्रभावित होकर तत्कालीन देशी तथा मुस्लिम राजाओं के निरंकुश शासन के विपरीत औंबी के राज्य को ही श्रेयस्कर मानकर उसके अधिक दिनों तक स्थिर रहने की कामना भी की, जो तत्कालीन परिस्थितियों में सर्वथा अनुचित भी न था। भारतीयों की

१. भारतेन्दु हरिश्चन्द्र - 'भारत जननी' भारतेन्दुग्रन्थावली भाग १, संपा०

बृजरात्मदास, पृष्ठ ५१०।

२. 'भारतेन्दु जी का रचनाकाल संवत् १९२४-१९४१ तक था और यह वह समय था जब भारतवर्ष में पूर्ण शान्ति नहीं हुई थी। उनके बन्म स्थान काशी में ही उन्हीं के समय सन्ध्या के बाद किसी ऊँची वादमी का बाग़ पीछे दस पाँच सिपाही लिये बिना निकलना कठिन था। ऐसे समय में शान्ति स्थापक औंबी राज्य को 'ईस इत धिर करे थाये' कहना ही देशप्रेम था।' बाबू बृजरात्मदास -- 'भारतेन्दु हरिश्चन्द्र', पृष्ठ २०८-२०९।

इसी सद्भावनापूर्ण मनोवृत्ति का उद्घाटन भारतेन्दु ने अपने 'विषस्यविषमोषधम्' नाटक में बड़ोदा नरेश मल्हारराव के गद्दी से उतारे जाने पर मंडाचार्य के शब्दों में किया है — 'अहा घन्य है अंगरेज सरकार ! यह बात कही नहीं है । दूध का दूध पानी का पानी । और कोई बादशाह होता तो राज जप्त हो जाता । यह इन्हीं का कलेजा है । हे ईश्वर जब तक गंगा-जमुना में पानी है तब तक इनका राज स्थिर रहे । ६ ६ ६ ६ -'^१

किन्तु एक ओर जहाँ ये नाटककार अंग्रेजी राज्य की इनायतों से परिचित थे वहीं दूसरी ओर वह उनके द्वारा अपनायी गयी षडयन्त्र पूर्ण नीतियों से भी मली-माँति परिचित थे अतः वह अपने नाटकों में उनकी प्रशंसा के साथ ही निन्दा करने से भी नहीं झूके हैं, जिसकी सशक्त अभिव्यक्ति तत्कालीन नाटकों 'भारत दुर्दशा', 'अन्धेर नगरी', 'सज्जाद-सम्बुल' इत्यादि में सर्वत्र ही सुनायी पड़ती है । यथा —

'अंगरेज राज सुख साज सबे सब मारी
ये घन बिदेस बलि जात इहे अति स्वारी ।'^२

किन्तु सरकार के कोपमाजन से बचने के लिये इस समय अधिकांश नाटक-कारों ने अपनी राष्ट्रीय भावनाओं की अभिव्यक्ति के लिये प्रतीकों का ही सहारा लिया है । इस दृष्टि से भारतेन्दु का 'भारत दुर्दशा', 'भारत जनी', प्रताप-नारायण मिश्र का 'भारत दुर्दशा रूपक' तथा अम्बिकादत्त व्यास और बदरी नारायण चौधरी का 'भारत सौभाग्य' उल्लेखनीय रचनाएँ हैं, जिसमें उन्होंने भारत माग्य, भारत दुर्देव, भारत, बालस्य फूट रोग मदिरा अन्धकार, शिक्षा, उद्योग शिल्प वादि प्रतीकों के सार्थक उपयोग द्वारा भारत की तत्कालीन आर्थिक, सामाजिक एवं राजनैतिक दशा का यथार्थ चित्र प्रस्तुत कर जनसामान्य को उससे अवगत कराने का प्रयास किया है । किन्तु 'भारत दुर्दशा', 'भारत दुर्दशा रूपक' तथा 'भारत जनी'

१. भारतेन्दु हरिश्चन्द्र - 'विषस्य विषमोषधम्' भारतेन्दु ग्रन्थावली भाग १, संपा० - बृजरात्मदास, पृष्ठ ३६७ ।

२. भारतेन्दु हरिश्चन्द्र - 'भारत दुर्दशा' भारतेन्दु ग्रन्थावली भाग १, संपा० - बृजरात्मदास, पृष्ठ ४७० ।

में बहाँ नाटककार का मुख्य उद्देश्य भारत को दीन हीन दशा का यथार्थ चित्र प्रस्तुत कर भारतवासियों को अधःपतित भारत की उन्नति के लिये प्रेरित करना था, वहीं भारत सोभाग्य में अम्बिकादत्त व्यास ने एक विशेष उद्देश्य महारानी विक्टोरिया के जुबली महोत्सव पर लिखे जाने के कारण इसमें औंजी राज्य में होने वाली उन्नति का एकांगी चित्रण कर औंजी राज्य को भारत की उन्नति के लिये सोभाग्य पूर्ण माना है । अतः इसमें भावों की वह तीव्र व्यंजना तो नहीं दिखायी देती है, फिर भी उन्होंने पाश्चात्य ज्ञान विज्ञान के आलोक में भारतवासियों को आत्मोन्नति का जो प्रशस्त मार्ग दिखाने का प्रयास किया है वह उनकी प्रखर राष्ट्रीय चेतना की ही परिचायक है, जिस पर युगीन प्रभावशाली राजभक्ति का भीना आवरण पड़ गया है ।

कारण, यह समस्त नाटककार मूलतः एक सज्ज राष्ट्रप्रहरी तथा युग स्रष्टा साहित्यकार थे । अतः देश की उन्नति को ध्यान में रखते हुए एक ओर बहाँ उन्होंने भारत की वर्तमान हीनावस्था से झुज्य होकर अपने नाटकों में विदेशी शासकों की षडयन्त्रपूर्ण नीतियों का रहस्योद्घाटन किया है वहीं दूसरी ओर औंजी राज्य में हो रहे ज्ञान विज्ञान के समुचित विकास से प्रभावित होकर औंजी राज्य को भारत की उन्नति का एक उपयुक्त अवसर बनाकर अज्ञानान्धकार में सोये भारतीयों को तमोनिद्रा से जाकर उद्बोधन अथवा जागरण का संदेश भी दिया है । 'हाय, भारत मेथा उठो । देखो विधा का सूर्य पश्चिम से उदय हुआ चला जाता है । अब सोने का समय नहीं है । अंगरेज का राज्य पाकर भी न जो तो कब जागोगे ।' जो भारत के सर्वांगीण विकास की दृष्टि से युग की एक अनिवार्य आवश्यकता भी थी । अतः भारतेन्दु युगीन प्रायः समस्त नाटकों में ही उनका यह जागरणकालीन स्वर अत्यन्त मुखर हो गया है ।

जन-जागरण के क्रम में भारत की वर्तमान हीनावस्था के साथ ही नाटककारों की दृष्टि अपने देश के उस पूर्व गौरव, जो कभी सम्यता के सर्वोच्च शिखर पर आसीन था, पर भीखी जिसके स्मरण मात्र ने उन्हें अपनी स्थिति के प्रति अत्यन्त बेचैन कर दिया था, अतः उन्होंने अपने नाटकों में सर्वत्र देश की उस पूर्व स्थिति का चित्रण कर वर्तमान के प्रति दायिम तो प्रकट किया ही साथ ही उसके पतन के मूल

कारणों का उद्घाटन कर भारतवासियों को उनके प्रति सचेत कर पुनः उस पूर्व गौरव को प्राप्त करने के लिये प्रेरित भी किया है। 'भारत दुर्दशा' में 'भारत दुर्दैव' की कल्पना जिसका आधा वेश मुसलमानी है तथा आधा क्रिस्तानी, अप्रत्यक्ष रूप से भारत की दुर्दशा के मूल कारण अंग्रेजों तथा मुसलमानों को ही संकेतित करता है। इन दोनों आक्रमणकारियों ने अपने स्वार्थ के वशीभूत हो भारत को दुःख तथा विपन्नता के जिस अथाह सागर में डाल दिया था उसका बड़ा ही सजीव एवं मर्मस्पर्शी चित्र भारतेन्दु ने अपने इस नाटक में प्रस्तुत किया है।

विदेशी आक्रमणकारियों के अत्याचारों के साथ ही यह नाटककार भारतीय समाज में व्याप्त रूढ़िवादिता, अज्ञानता, निरुधमता एवं भारतीयों की सन्तोषी प्रवृत्ति से भी परिचित थे, जो अपनी समग्रता में सम्पूर्ण राष्ट्र की उन्नति में अवरोध स्वरूप उपस्थित थी। अतः उन्होंने अपने नाटकों में सर्वत्र ही उन पर व्यंग्य प्रहार कर उनकी कटु आलोचना की है। उनके सामाजिक नाटकों का तो मुख्य ध्येय ही विकृत धर्म तथा उसके द्वारा उत्पन्न सामाजिक कुरीतियों का निराकरण कर भारतवासियों को उन्नति के मार्ग पर अग्रसर कराना था, किन्तु अपने राष्ट्रीयतापरक राजनीति प्रधान नाटकों में भी जहाँ अक्सर मिला है उन्होंने भारतीयों की निरुधमता तथा सन्तोषी प्रवृत्ति, जिसका लाभ उठाकर विदेशी अपने स्वार्थों की पूर्ति निर्ययतापूर्वक कर रहे थे, को अपने व्यंग्य बाणों का निशाना बनाया है। जिसका उद्घाटन करते हुए 'भारत दुर्दशा' में सत्यानाश फौजदार कहता है -- 'महाराज फिर सन्तोष ने भी बड़ा काम किया। राजा प्रजा सब अपना बोला बना लिया। अब हिन्दुओं को खाने मात्र से काम, देश से कुछ काम नहीं। राज न रहा पेनशन ही सही। रोजगार न रहा सुव ही सही, वह भी नहीं तो घर ही का सही 'सन्तोष' परम सुख' रोटि ही को सराह-सराह कर खाते हैं उधम की ओर देखते ही नहीं निरुधमता ने भी सन्तोष को बड़ी सहायता दी।^१ भारतीयों की इसी कमबोरी तथा चारित्रिक दुर्बलता से निराश होकर सज्जाद-सम्बुल^२ में नायक सज्जाद भारत के पतन के कारणों का उल्लेख करते हुए कहता है --

१. भारतेन्दु हरिश्चन्द्र - 'भारत दुर्दशा' भारतेन्दु ग्रन्थावली, भाग १,

सम्पादक - ब्रजरात्मदास, पृष्ठ क्रमशः ४७६, ४८४।

‘जिहालत हठधर्मी’ और तबस्सुब की वजह से हम लोग इस बुरी हालत को पहुँच गये हैं ।

अगर हम लोग महज खुदगर्ज और नफपरस्त न होते तो यह हाल न होता । मुल्क की तरफ से बेपरवाई का मरज या खुदा कब दफा होगा ? इसका कौन हलाक हो ?^१

जो राष्ट्र विकास के क्रम में तत्कालीन भारतीय समाज को उनकी बुराइयों तथा दुर्बलताओं से मुक्त कराने का एक सफल प्रयास था ।

अंग्रेजों के राज्य में होने वाली वैज्ञानिक उन्नति तथा वैचारिक क्रान्तियों के परिणामस्वरूप जागरूक भारतीयों के हृदय में एक नवीन वाशा का संचार हुआ था और उन्हें विश्वास हो रहा था कि भारत इस सुखसर का लाभ उठाकर अज्ञानान्धकार के मोह से छूटकर उन्नति के मार्ग पर अग्रसर होगा, किन्तु सामाजिकों में व्याप्त निर-यमता स्वार्थपरता एवं अज्ञानता के कारण भारतीयों की वही पूर्ववत् बड़ता को देखकर वह अत्यन्त निराश हुए । उनके हृदय का यही निराशावादी स्वर भारतेन्दु के निम्न शब्दों में व्यक्त है --

निहवै भारत को अब नास ।

अंगरेजों को राज पाइके इहे कूड़ के कूड़

स्वारथ पर विभिन्न मति भूले हिन्दू सब हे मुढ ।^२

इसी प्रकार भारत दुर्दशा में भारत माग्य का यह कथन ‘सब है जो जान-बुझकर सीता है उसे कौन जाना सौना ?’ तथा नाटक के अन्त में उसका कुरा मोँक कर आत्म हत्या कर लेना वस्तुतः भारतवासियों की अज्ञाता एवं मूढ़ता से दुःख्य देश के निर्माताओं की मनोदशा को ही सँकेतित करता है । जिसके मूल में उनकी राष्ट्रीयता अथवा देशवत्सलता ही झलकती है ।

भारतवासियों की इन आन्तरिक दुर्बलताओं के साथ ही अंग्रेज सरकार की अन्यायपूर्ण एवं दमनकारी नीतियों, जो भारत के धन बल एवं विद्या का नाशकर भारत की दुर्दशा में सक्रिय सहयोग प्रदान कर रही थी, भी तत्कालीन जागरूक तथा देशप्रेमी

१. केशवराम भट्ट - ‘सच्चाद सन्बुल’, पृष्ठ १०

२. भारतेन्दु हरिश्चन्द्र - ‘भारत दुर्दशा’ भारतेन्दु ग्रन्थावली भाग १,

सम्पादक - ब्रजराजदास, पृष्ठ क्रमशः ४७६, ४८४ ।

नाटककारों की दृष्टि से ओफल न हो सकी थी । अतः जहाँ कहीं अवसर मिला है, उन्होंने उनकी कटु आलोचना तो की ही है साथ ही जन-सामान्य का ध्यान उनकी ओर आकृष्ट कराने के लिये व्यंग्य का भी सहारा लिया है । अंग्रेजों के शासनकाल में देश में जो अव्यवस्था फैली हुई थी उसके यथार्थोद्घाटन की दृष्टि से मारतेन्दु का 'अन्धेर नगरी' प्रहसन एक सशक्त रचना है । इसमें मारतेन्दु ने एक मूर्ख राजा के माध्यम से अंग्रेजी राज्य तथा उसके संचालक कर्मचारी वर्ग में व्याप्त स्वार्थपरता, लोभवृत्ति तथा शोषण वृत्ति का बड़ा ही यथार्थ चित्रण किया है, जिसका यथार्थोद्घाटन करते हुए एक चुरान वाला अपनी चटपटी व्यंग्यपूर्ण भाषा में कहता है --

‘हिन्दू चुरान इसका नाम । खिलायत पुरान इसका काम - - -

चुरान साहेब लोग जो साता । सारा हिन्द हजम कर जाता ।’

चुरान पुलिस वाले साते, सब कानून हजम कर जाते ।^१

तत्कालीन शासन व्यवस्था की इन्हीं अन्यायपूर्ण नीतियों पर दुःख व्यक्त करते हुए आगे गोवर्धनदास कहता है --

‘नीच ऊँच सब एकहि ऐसे । कैसे भंडूख पंडित तैसे ॥

साँच मारे मारे डोले । छली दुष्ट सिर चढ़ि चढ़ि बोले ॥

साँच कहँ ते पनही लावे । फूँठे बहुविधि पदवी पावे ॥’^२

तत्कालीन समाज में व्याप्त प्रशासन की इन अन्यायपूर्ण नीतियों के साथ ही नाटककारों की दृष्टि अंग्रेजी साम्राज्य की एक विशेष देन कचहरियों तथा अदालतों की ओर भी गई, जो अपनी पक्षपातपूर्ण नीति के द्वारा गरीब भारतवासियों का शोषण कर उन्हें और अधिक विपन्न बना रही थी । अतः अंग्रेजी राज की आलोचना करते हुए सभी ने अपने नाटकों में उनकी निन्दा तथा खण्डना ही की । कचहरियों में

१. मारतेन्दु हरिश्चन्द्र -- ‘अन्धेर नगरी’ मारतेन्दु ग्रन्थावली भाग १,

सम्पादक - ब्रजराजदास, पृष्ठ ६६२

२. मारतेन्दु हरिश्चन्द्र -- ‘अन्धेर नगरी’ मारतेन्दु ग्रन्थावली, भाग १

सम्पादक - ब्रजराजदास, पृष्ठ ६७०

होने वाले अत्याचारों से मयभीत होकर 'भारत भारत' का एक मुक्त भोगी पात्र कहता है। 'हे भगवान ! यह सबमुच कचहरी है। ईश्वरी किसी को यहाँ तक न पहुँचावे।' ^१

भारतेन्दु ने अपने 'भारत दुर्दशा' में तो इन अदालतों को मूलतः अंग्रेजों की साम्राज्यवादी आर्थिक नीति का ही परिणाम माना है, जिसकी व्यंग्यात्मक अभिव्यक्ति सत्यानाश फौजदार के निम्न शब्दों में इस प्रकार है 'फिर महाराज जो धन की सेना बची थी उसको जीतने को मैंने बड़े बड़े वीर भेजे। अव्यय अदालत फैशन और सिफारिश इन चारों ने सारी दुश्मन की फौज तितर बितर कर दी - - - धन की सेना ऐसी भागी कि कब्रों में भी न बची, समुद्र के पार ही शरण मिली।' ^२

इन अदालतों में व्याप्त घुसखोरी के कारण समाज में न्याय की जो दुर्दशा थी उससे दुखी होकर भारतेन्दु अपने 'बैदिकी हिंसा हिंसा न भवति' प्रहसन में न्याय-कर्तव्यों की पक्षापातपूर्ण नीति तथा अज्ञानता पर व्यंग्य करते हुए कहते हैं 'जो दुष्ट ; यह भी क्या मृत्युलोक की कचहरी है कि तू हमें घुस देता है और क्या हम वहाँ के न्याय कर्तव्यों की भाँति जंगल से फकड़ कर जायें हैं कि तुम दुष्टों के व्यवहार नहीं जानते।' ^३

अंग्रेजों की इन साम्राज्यवादी शोषण नीतियों के उद्घाटन के क्रम में ही नाटककारों की दृष्टि तत्कालीन अर्थ व्यवस्था की ओर भी गयी, जिसका यथार्थ चित्रण उन्होंने अपने नाटकों में सर्वत्र ही किया है। यथा —

जब नहीं यहाँ खाने भर को भी जुरता
नहिं सिर पर धोती, नहीं बदन पर कुरता। ^४

१. लड़ू ग बहादुर मल्ल — 'भारत भारत', पृष्ठ ८

२. भारतेन्दु हरिश्चन्द्र, — 'भारत दुर्दशा' भारतेन्दु ग्रन्थावली, भाग १, पृष्ठ ४७६

३. भारतेन्दु हरिश्चन्द्र — 'बैदिकी हिंसा हिंसा न भवति' भारतेन्दु ग्रन्थावली, भाग १, पृष्ठ ६३

४. क उपाध्याय बदरीनारायण शर्मा चौबरी 'प्रेमवन', 'भारत सौभाग्य', पृष्ठ ६२

इन थोड़े से शब्दों में नाटककार ने तत्कालीन अर्थव्यवस्था का जो चित्र हमारे समक्ष उपस्थित किया है वह उनकी युग-सम्बद्धता अथवा यथार्थ चेतना को ही स्पष्ट करता है क्योंकि उस समय और्जों की शोषण नीति के परिणाम स्वरूप जा-जीविका के नष्ट होने तथा नित्यप्रति बढ़ती हुई मंहगाई के कारण एक तो भारतीय वैसे ही आर्थिक दृष्टि से निर्बल हो रहे थे उस पर और्जों की साम्राज्यवादी आर्थिक नीति के कारण भारतीयों पर लगने वाले टैक्सों ने भी भारत की अर्थ-व्यवस्था को मंफ़घार में डाल दिया था । अतः समस्त भारतवासियों को एक विषम आर्थिक स्थिति से गुजरना पड़ रहा था । समसामयिक परिवेश के प्रति भारतीयों की यही दुखद अनुभूति भारतेन्दु के निम्न शब्दों में साकार हुई है --

‘और राज सुख साज सब सब मारिहा,
ये धन विदेश बलि जात इहे अति स्ववारी ।
सबके ऊपर टिक्कस की आफत आई,
हा हा ! भारत बुर्दशा न देखी जाई ।’^१

अपनी इस टैक्स नीति के साथ ही ब्रिटिश सरकार नित्य नये-नये कानून बनाकर भारतीयों का जो शोषण कर रही थी उसका भी यथार्थ चित्रण तत्कालीन नाटकों में सर्वत्र ही मिलता है । किन्तु काफी समय तक और्जों के निकट सम्पर्क में रहने के कारण भारतवासी और्जों की चढ्यन्त्रकारी नीतियों से भी परिचित हो चले थे, अतः धीरे-धीरे उनकी ये राष्ट्रवादी नीति बदलने लगी, जिसका व्यापक प्रभाव तत्कालीन नाटकों पर भी पड़ा और नाटककारों ने भारतेन्दु प्रवर्तित अपनी पूर्वनीति-सहनशीलता एवं राजमक्ति-का आश्रय छोड़कर और्ज सरकार की तथाकथित सुधारवादी नीतियों का रहस्योद्घाटन कर तत्कालीन शासन व्यवस्था पर अपना जाग्रोश व्यक्त करना प्रारम्भ किया । ‘भारत सीमाग्य’ में ‘प्रमथन’ सरकार की इन्हीं शोषण नीतियों पर अपना रोष व्यक्त करते हुए कहते हैं -- ‘गवर्मेण्ट कहती है कि ‘हम रिवाजा की सैरस्वाही और बफादारी पर पूरा ऐतकाद करते हैं ? मगर क्या हथियार हीन लेना और फौजी बालाउद्दों को न देना उसका सुबूत है ? - - - - अगर हम कहते-हैं कि-----

१. भारतेन्दु हरिश्चन्द्र -- ‘भारतबुर्दशा’ भारतेन्दु ग्रन्थावली, भाग १, पृष्ठ ४७

कहते हैं कि आर्म्स एकट उठा दिया जाय तो क्या बुरा कहते हैं।^१ जिसके मूल में नाटककार का मुख्य उद्देश्य समसामयिक वास्तविकताओं से जन-सामान्य को परिचित कराकर उनकी आँखों पर पड़े स्वार्थ एवं अज्ञानता के आवरण को हटाकर भारतवासियों में जन-जागृति अथवा चेतना का प्रसार करना था। किन्तु केशवराम मट्ट के नाटकों में भारतीयों का यह बढ़ता हुआ आक्रोश कुछ उग्र रूप धारण करता दिखायी देता है जहाँ वह औजों को बुरा मला कहने के साथ ही उन्हें लात मारने से भी नहीं हिचकते।^२ जो अप्रत्यक्ष रूप से भारतीयों की बढ़ती जागरूकता तथा आत्मसम्मान का ही धोतक है। इसी प्रकार अपने 'शमशाद सोसन' में उन्होंने कुछ विद्रोही कैदियों के स्वरों में, जहाँ वह कहते हैं -- 'अब इस मजिस्ट्रेट का जुल्म नहीं सहा जाता। साहपाहों की जंजीर तोड़ के आजाद होवेंगे या मर जावेंगे। होवे कुछ अब बेड़ी नहीं पहनेंगे। माइयाँ चले आओ पीठ न दिखाओ जिस-जिस ने पाजी अंगरेज की गालियाँ ओर लाते लाई है चले आओ - - -'^३ औज अधिकारियों के अत्याचारों से पीड़ित भारतीयों के हृदय में पनप रही क्रान्तिकारी चेतना को ही स्वर देने का प्रयास किया है।

इस प्रकार हम कह सकते हैं कि भारतेन्दु युगीन नाटककारों ने अपने नाटकों में तत्कालीन समाज अथवा राजनीति का जो चित्र सींचा है वह उनके अपने युग अथवा भाँगे हुए यथार्थ की ही साहित्यिक अभिव्यक्ति है, जिसके चित्रण में नाटककार की विशेष सफलता मिली है।

-८०-

१. उपाध्याय बदरीनारायण शर्मा चौबरी 'प्रेमघन' - 'भारत सौभाग्य' - पृष्ठ १०६

२. केशवराम मट्ट - 'सन्वाद सम्बुल', पृष्ठ ४७

३. ,, - 'शमशाद सोसन', पृष्ठ ६२-६३

भाषा प्रयोग

भारतेन्दुयुगीन नाटकों के विषयात् अध्ययन से स्पष्ट है कि भारतेन्दु तथा युगीन नाटककारों ने अपने नाटकों की रचना जन-जागरण के उद्देश्य से प्रेरित होकर की थी तथा इसके माध्यम से वह जन-मानस के कोने-कोने में समाज-सुधार अथवा देश-प्रेम का संसनाद फूँक देना चाहते थे । अतः इसकी पूर्ति के लिये उन्होंने सामाजिकों की योग्यता एवं रुचि के अनुरूप, जनसामान्य में प्रचलित बोलचाल की साधारण हिन्दी भाषा— जो अपनी व्यापकता में सम्पूर्ण उत्तर भारत में किंचित परिवर्तन अथवा भिन्नता के साथ बोली जाती थी— को ही एक सशक्त माध्यम के रूप में स्वीकार किया । हिन्दी भाषा की व्यापकता एवं सरलता के सम्बन्ध में उनकी धारणा थी कि 'हिन्दी के अक्षरों में सब तरह के शब्द लिखे जा सकते हैं जैसे के तैसे साफ पढ़े भी जा सकते हैं और ऐसे सरल कि गँवार दो महीने के परिश्रम में अच्छी तरह पढ़ ले सकता है ।'^१ जिससे प्रेरित एवं प्रभावित होकर भारतेन्दु तथा अन्य समस्त नाटककारों ने सर्वसुलभ एवं बोधगम्य हिन्दी सही बोली गद्य, जिसमें ब्रज, अरबी, फारसी तथा संस्कृत के प्रचलित शब्दों का अद्भुत सम्मिश्रण था, को ही नाट्य भाषा के रूप में स्वीकार किया ।

यों तो भारतेन्दु के पूर्व ही, राजा शिवप्रसाद सितारे हिन्द, राजा लक्ष्मण सिंह, सदासुख लाल, लल्लू लाल तथा ईशा अल्ला खाँ के सद्प्रयत्नों से हिन्दी गद्य का प्रयोग साहित्य क्षेत्र में प्रारम्भ हो चुका था, किन्तु उनकी परस्पर विरोधी दृष्टि— जहाँ एक ओर राजा शिवप्रसाद सितारे हिन्द जैसे व्यक्ति उर्दू मिश्रित शैली के समर्थक थे तो दूसरी ओर राजा लक्ष्मण सिंह और स्वामी दयानन्द जैसे महानुभाव संस्कृत गर्भित शैली के पक्षपाती थे ।^२ के कारण हिन्दी सही बोली गद्य संस्कृत-उर्दू संघर्ष के बीच संकटग्रस्त में ही ठटकी हुई थी जिसे भारतेन्दु ने अपनी समन्वयात्मक दृष्टि द्वारा उचित मार्ग-निर्देशन देकर एक व्यवस्थित एवं सुनिश्चित रूप दिया । हिन्दी गद्य के प्रति भारतेन्दु की इसी विवेकशीलता को लक्ष्य कर विद्वानों ने भारतेन्दु तथा उनकी रचनाओं को हिन्दी गद्य साहित्य का जन्मदाता माना है । उनका कहना था

१. बालकृष्ण मट्ट - 'हिन्दी प्रदीप' बिल्द २२, संख्या ५, पृष्ठ १६ ।

२. डॉ० शान्ति मलिक - 'हिन्दी नाटकों की शिल्पविधि का विकास',

कि 'दलादली' से पूर्ण हिन्दी उर्दू का जो संघर्ष उनके समय तक बढ़ता चला आया था, उसकी ओर उनका ध्यान पड़े गया और उन्होंने अपने सक्रिय प्रयोगों से हिन्दी भाषा की रूपरेखा स्थिर की, साहित्य की विविध रचनाओं में स्वयं प्रयोग करके उसके स्वरूप का पूरा परिष्कार कर दिया।^१ भारतेन्दु के कार्यों के प्रति अपने इन्हीं उदार विचारों को व्यक्त करते हुए बाबू ब्रजराजदास ने लिखा है -- 'वर्तमान हिन्दी की इनके कारण इतनी उन्नति हुई कि इसका बन्मदाता कहने में भी अत्युक्ति न होगी।'^२ जो भारतेन्दु को हिन्दी गद्य भाषा के जनक-रूप में प्रतिष्ठित करता है।

भारतेन्दु से पूर्व हिन्दी साहित्य में गद्य का जो स्वरूप प्रचलित था वह ब्रजभाषा युक्त, पूर्वी रूप से प्रभावित, जन-सामान्य में प्रचलित संस्कृत-निष्ठ शब्दावली एवं अरबी फारसी शब्द-प्रयोगों से युक्त था। किन्तु भारतेन्दु ने अपनी क्लृप्तिक प्रतिभा एवं तीक्ष्ण बुद्धि के द्वारा प्रचलित शब्दों का प्रयोग कर हिन्दी भाषा को जो नवीन रूप दिया उसमें न तो संस्कृत शब्दों का बाहुल्य था और न ही अरबी फारसी का बहिष्कार वरन् तीनों के समुचित प्रयोग से उसमें ऐसा सौन्दर्य तथा निसार आ गया था कि हिन्दी प्रदेश का विशाल जन-समूह जनमाने ही उनकी ओर आकृष्टा हुआ। भारतेन्दुयुगीन भाषा की इन्हीं विशिष्टताओं से प्रभावित डा० रामकुमार शर्मा ने लिखा है -- 'आवश्यकता इस बात की थी कि गद्य में पद्य की भाँति साहित्यिक सौन्दर्य की सृष्टि की जावे गद्य भी उतना ही सुथरा और स्पष्ट हो जितना पद्य उसमें भी पद्य जैसी सुरसुवि और व्यञ्जना हो। इस प्रकार के गद्य का निर्माण भारतेन्दु की ठेकनी से हुआ।'^३ जिसका जीता जागता स्वरूप स्वयं भारतेन्दु की रचनाएँ हैं जहाँ उन्होंने हिन्दी गद्य के प्रचलित रूप को ग्रहण कर यथासम्भव साहित्यिक एवं परिष्कृत रूप दिया। गद्य भाषा के इस नवीन प्रयोग में भारतेन्दु ने भाषा की जिस नीति को ग्रहण किया था उसका उद्घाटन करते हुए डा० रामकृष्ण शर्मा ने लिखा है -- 'भारतेन्दु ने कोई नई भाषा नहीं बलाई उन्होंने प्रचलित लड़ी बोली को साहित्यिक रूप दिया। - - यह भाषा नीति यह थी कि संस्कृत के तत्सम के मुकाबले में तद्भव शब्दों का प्रयोग करना

१. डॉ० जगन्नाथ प्रसाद शर्मा - 'हिन्दी गद्य के युगनिर्माता', पृष्ठ ३

२. बाबू ब्रजराजदास - 'भारतेन्दु हरिश्चन्द्र', पृष्ठ २१७

३. डॉ० रामकुमार शर्मा - 'साहित्य विन्तन', पृष्ठ ८४

और बुनियादी शब्दमण्डार के लिए संस्कृत का सहारा लेना । दूसरी बात उनके पक्ष में यह थी कि उन्होंने ग्रामीण बोलियों का स्वभाव पहचानकर अपनी हिन्दी को गाँव के पढ़े-लिखे लोगों के लिए सुलभ बनाने की कोशिश की । तीसरी बात उनके पक्ष में नागरी लिपि थी ।^१ जो अपनी संक्षिप्तता में भी मारतेन्दुयुगीन भाषा का एक निश्चित स्वरूप हमारे समक्ष उपस्थित कर देता है ।

किन्तु जहाँ मारतेन्दु की नाट्यभाषा का प्रश्न है वे उसके प्रति विशेष रूप से सजा दिखाई देते हैं । एक सफल नाटककार के नाते वह यह मलीमाँति जानते थे कि नाटकीय कार्य व्यापार में भाषा ही एक ऐसा माध्यम है जिसके द्वारा नाटककार अपने मनोभावों को उसकी समग्र सम्बेदनाओं के साथ जन-सामान्य तक पहुँचाने में समर्थ हो सकता है, अतः उन्होंने अपने नाटकों में सामाजिकों की रुचि तथा नाटक की सीमाओं को दृष्टि में रखते हुए भाषा की स्वाभाविकता एवं सरलता पर विशेष ध्यान दिया । यद्यपि यह सत्य है कि मारतेन्दु के समय तक नाट्य रचना के लिये भाषा का कोई निश्चित मानदण्ड स्वीकृत न हो सका था फिर भी, भरतमुनि की मान्यतानुसार कि 'नाटक की अपनी कोई निश्चित भाषा नहीं होती बुद्धिमान लोग लोक व्यवहार के अनुसार ही भाषा का विधान करते हैं ।'^२ मारतेन्दु ने अपनी नाट्य रचनाओं में भाषा का स्वतन्त्र मानदण्ड स्थापित कर अपने लोकव्यवहार का जो परिचय दिया वह उनकी तीक्ष्ण नाट्य प्रतिभा का ही परिचायक है जिसका उल्लेख उनके 'नाटके' शीर्षक निबन्ध में सर्वत्र ही उपलब्ध है । नाट्यभाषा की स्वाभाविकता के सम्बन्ध में उनका विश्वास था कि 'ग्रन्थकर्ता ऐसी बातुरी और नेपुण्य से पात्राण की रचना करे कि जिस पात्र का जो स्वभाव हो वैसी ही उसकी बातचीत भी विरचित हो ।
- - - - पात्र की बात सुनकर उसके स्वभाव का परिचय हो नाटक का प्रधान अंग है ।'^३ जिसका पालन मारतेन्दुयुगीन समस्त नाटककारों ने तो किया ही साथ ही वह एक सफल नाटक की दृष्टि से जब तक अपनी अर्थवत्ता बनाये हुए है । नाट्यभाषा की इसी स्वाभाविकता एवं सरलता के समर्थन में तर्क देते हुए जब लक्ष्मीनारायणलाल

१. डॉ० रामकृष्ण शर्मा - 'मारतेन्दु हरिश्चन्द्र', पृष्ठ ७८

२. आचार्य भरत -- 'नाट्यशास्त्र' ८।५८-५९

३. मारतेन्दु हरिश्चन्द्र - 'नाटके' - सम्पादक दामोदरस्वरूप गुप्त, पृष्ठ २६

स्वीकार करते हैं कि 'नाटक की भाषा सीधी और सरल होती है जो तुरन्त अपने अर्थ के साथ दर्शक की समझ में आ जाए । नाटक उपन्यास या कविता की पुस्तक नहीं है कि उनकी व्याख्या के अर्थ समझने के लिये दर्शक रंगमंच में बैठकर नाटक के पृष्ठ उलटकर देख सकें ?

विषय तथा पात्र की इस चरित्रगत स्वाभाविकता को दृष्टि में रखकर ही भारतेन्दु ने अपने नाटकों में भाषा सम्बन्धी अनेक नवीन प्रयोग किये । नाट्य रचना करते समय उनका सर्वप्रथम प्रयोग तो यही रहा है कि उनका प्रत्येक नाटकीय चरित्र अपने ही वर्ग की बोली अथवा भाषा का प्रयोग करता है जिसको पढ़ते अथवा सुनते ही पात्र का सम्पूर्ण व्यक्तित्व दृष्टिपटल पर स्वयं ही अंकित हो जाता है । इस सम्बन्ध में उनकी मान्यता भी थी कि 'वेश और वाणी दोनों ही पात्र की योग्यतानुसार होनी चाहिए । यदि मृत्युपात्र प्रवेश करे तो जैसे बहुमृत्यु परिच्छद उसके हेतु अस्वाभाविक है वैसे ही पंडितों के संभाषण की भाँति विशेष संस्कृत गर्भित भाषा भी उसके लिये अस्वाभाविकी है ।^१ अतः स्पष्ट है कि पात्रानुकूल भाषागत विविधता भारतेन्दुयुगीन नाटकों की सर्वप्रमुख विशेषता थी जो पात्रों की जातिगत भिन्नता, प्रकृति, योग्यता एवं विषयानुकूल सर्वत्र परिवर्तित हुई है । और यही कारण है कि भारतेन्दुयुगीन नाटकों में भाषा के कई रूप दिखाई देते हैं, उनके शिक्षित अथवा ब्राह्मण पात्र यदि तत्सम शब्दावली से युक्त शुद्ध एवं परिष्कृत संस्कृत-निष्ठ भाषा का प्रयोग करते हैं तो मुसलमान पात्र अरबी-फारसी से युक्त उर्दू भाषा का तथा ग्रामीण, अशिक्षित एवं अर्धशिक्षित पात्र देशब एवं ग्रामीण शब्दों से युक्त ब्रज, अवधी, मोनपुरी, पूर्वी, मराठी, गुजराती इत्यादि स्थानीय बोलियों का । और इस प्रकार अपनी भाषा के द्वारा ही वह अपने वर्ग का पूर्ण प्रतिनिधित्व कर देते हैं ।

किन्तु इस भाषागत विविधता के साथ ही भारतेन्दुयुगीन नाटकों में भाषा सम्बन्धी एक विशेष प्रवृत्ति दिखायी देती है वह यह कि नाटक में बहाँ कोई

१. लक्ष्मीनारायण ठाकुर -- 'रंगमंच और नाटक की भूमिका', पृष्ठ ११६

२. भारतेन्दु हरिश्चन्द्र -- 'नाटक' - सम्पादक दामोदरस्वरूप गुप्त, पृष्ठ ३४

अन्य प्रान्तीय अथवा विदेशी पात्र आता है तो वह अपने वर्ग अथवा जाति की विशिष्ट-ताओं के साथ ही नाटक में अवतरित होता है अर्थात् उसकी भाषा उसके वर्ग के अनुरूप ही प्रयुक्त की जाती है जैसे ओब पात्र ओबी अथवा ओबी मिश्रित भाषा का प्रयोग करता है तो मुसलमान अरबी फारसी मिश्रित उर्दू का तथा बंगाली बंगला का। किन्तु इन हिन्दीतर भाषाओं की अभिव्यक्ति तत्कालीन नाटकों में प्रायः दो रूपों में हुई है। प्रथम, इन हिन्दीतर भाषाओं के शब्दों को ज्यों-का-त्यों उनके प्रकृत रूप में ग्रहण कर भाषा को यथासम्भव उनके अनुरूप बनाने का प्रयास किया गया है। भाषा प्रयोग की उक्त प्रवृत्ति उर्दू भाषा के प्रयोग में विशेष रूप से दिखाई देती है जहाँ अरबी फारसी के अधिकांश शब्द उनके शुद्ध रूप में ही प्रयुक्त हुए हैं यथा -- नफ्सपरस्त, सुदगर्ज, अलबत्ता, तसद्दुक, खोफ, झल, मयस्सर, नोश, आदाबखर्ब, गोया, मनहुस, निहायत इत्यादि। इसके अतिरिक्त ओबी शब्दों का प्रयोग भी यथा स्थान किया गया है जैसे - स्कौलर, डिस्लायल्टी, एक्ट, पालिसी, कावर्ड, रिफ्रेशमेन्ट इत्यादि। कहीं-कहीं तो ओबी सम्यता से प्रभावित पात्र पूरा का पूरा वाक्य ही ओबी में बोल जाते हैं। किन्तु ओबी के प्रयोग में भाषा-प्रयोग का दूसरा रूप ही अधिक प्रचलित था जहाँ पात्र से उसकी अपनी भाषा न बुलवाकर हिन्दी के शब्दों में ही व्याकरणिक अथवा उच्चारण सम्बन्धी परिवर्तन कराकर भाषा को यथासम्भव पात्र के अनुरूप बनाने का प्रयास किया गया है। बंगाली तथा ओब पात्रों के संवादों में भाषा का यह रूप सर्वाधिक दिखायी पड़ता है। 'भारत दुर्दशा', 'भारत वारत', 'भारत सौभाग्य' (प्रेमघन) 'सज्जाद सम्बुल', 'शमशाद सौसन' इत्यादि नाटकों में ऐसे संवाद भी पड़े हैं। एक बंगाली तथा ओब पात्र के संवादों में भाषा का उक्त रूप द्रष्टव्य है :

‘स्नापति साहब जी बात बोला सी बहुत ठीक है। इसका पेशतर कि भारत दुर्दश हम लोगों का शिर पर आपड़े कोई उसके परिहार का उपाय होबना अत्यन्त आवश्यक है किन्तु प्रश्न यह है के हम लोग उसका दमन करने शकता कि

१. यथा -- रसिक लाल -- हाँ रिफ्रेशमेंट (Refreshment) के लिये कुछ

कर चाहिए। wait a little, I have brought some new bottles from Kilnash this morning.

-- बालकृष्णमट्ट - 'बेसा काम बेसा परिणाम', पहला पर्दा - मट्ट नाटकावली - सम्पादक धनंजय मट्ट ।

हमारा बीजबिल के बाहर का बात है। क्यों नहीं शकता ? अलबत्ता शकेंगा, परन्तु जो सब लोग एक मत होगा। - - - - - १ रो —यूल्गेगार्ड तुम को लाना होगा। सीढा माफिक से राजी ना होवें तो जिस माफिक हेमन लाल की बोरु को लाया टा, उस माफिक ले जाओ। याड है ? २

यद्यपि यहाँ यह समस्त पात्र बोलते तो हिन्दी ही हैं किन्तु उनकी हिन्दी में क्रमशः बंगला तथा अंग्रेजी का स्पर्श है। अतः पात्र की भाषा मात्र से बंगाली तथा अंग्रेज व्यक्ति की प्रतिमूर्ति दृष्टि पटल पर अंकित हो जाती है। इसी भाँति मारवाड़ी, पंजाबी, गुजराती, राजस्थानी इत्यादि भाषाओं के प्रयोग में भी भाषा का यह दूसरा रूप ही दर्शनीय है। यद्यपि भाषा का यह पात्रानुकूल प्रयोग नाटक की स्वाभाविकता को दृष्टि में रखकर ही किया गया था, किन्तु कहीं-कहीं नाटककार ने स्वाभाविकता की धुन में पात्रानुकूलता की अति भी कर दी है। भारतेन्दु का 'प्रेमयोगिनी' नाटक इसका प्रत्यक्ष प्रमाण है जहाँ भाषा को पात्रानुकूल बनाने के प्रयास में भारतेन्दु ने पूरा का पूरा गमाँक ही मराठी भाषा में लिख दिया है जो नाटक को रोचक बनाने की अपेक्षा उससे अधिकाधिक बोझिल एवं नीरस बना देता है। किन्तु ऐसे अंश अपवाद स्वरूप ही हैं, अन्यथा उन्होंने सर्वत्र किंचित शब्द प्रयोग अथवा उच्चारण परिवर्तन के द्वारा ही प्रान्तीय अथवा विदेशी भाषाओं का सम्यक् प्रयोग किया है।

भाषा को पात्रानुकूल बनाने के लिये भारतेन्दुकीन नाटककारों ने भाषा सम्बन्धी एक ओर प्रयोग किया और वह था, पात्रों की प्रकृति एवं योग्यता के अनुकूल भाषा में परिवर्तन। इसका प्रत्यक्ष प्रमाण तत्कालीन नाटक है जहाँ मूर्ख अथवा सज्ज, लोमी एवं दुष्ट, ग्रामीण अथवा नागरिक, स्त्री अथवा पुरुष सभी अपनी प्रकृति के अनुकूल भाषा के भिन्न-भिन्न रूपों का प्रयोग करते हैं, जो नाट्य व्यापार को गतिशीलता प्रदान करने के साथ ही पात्रों के सम्पूर्ण चरित्र अथवा व्यक्तित्व को उद्घाटित करने में भी पूर्णतः समर्थ हैं। पात्रानुकूल भाषागत विविधता की दृष्टि से भारतेन्दु की 'जन्हेर नगरी' एक उत्कृष्ट रचना है जहाँ जन्हेर नगरी के चौपट राजा के चरित्र का उद्घाटन उसकी भाषा स्वयमेव ही कर देती है यथा 'क्यों वे बनिए !

१. भारतेन्दु हरिश्चन्द्र - 'भारत दुर्दशा' - भारतेन्दु ग्रन्थावली, भाग १, पृष्ठ ४८६

२. केशवराम मट्ट - 'शमशाद सोसने', पृष्ठ १४-१५

इसकी लरकी, नहीं बरकी क्यों दबकर मर गई ?^१

प्रस्तुत संवाद में 'क्यों बे' शब्द जहाँ राजा के असम्य एवं उबड़ठ स्वभाव का परिचायक है वही लरकी एवं बरकी शब्द उसके विवेक एवं ज्ञान के भी परिचायक हैं। इसी प्रकार सेवक के 'पान खाइए' कहने पर 'सुपनखा जाई है' सुनकर डर जाना उसके डरपोक स्वभाव को भी व्यक्त करता है। किन्तु एक और जहाँ राजा द्वारा प्रयुक्त संवाद में भाषा का यह अशिष्ट एवं अमृद रूप मिलता है वहीं महन्त की भाषा में साधु सन्तों के चरित्रानुकूल विवेकपूर्ण भाषा के दर्शन होते हैं यथा --

‘सैत सैत सब एकसे जहाँ कपूर कपास ।

ऐसे देस कुदेस में कबहुँ न कीजै बास ।’^२

किन्तु गोवर्धनदास^{द्वारा} प्रयुक्त भाषा सर्वत्र पंडितों के लोभी स्वभाव को ही व्यक्त करती है। उसके निम्न संवाद में 'वाह ! वाह !! बड़ा आनन्द है। क्यों बच्चा मुझसे मससरी तो नहीं करता ? श्वमुच सब टके सेर ?' प्रयुक्त 'श्वमुच' शब्द तो गोवर्धनदास की लोभी वृत्ति के सर्वथा अनुकूल है। इसी प्रकार दुष्ट प्रकृति पात्र भी अपनी भाषा से सर्वत्र ही पहिचान लिये जाते हैं। उनकी भाषा में प्रयुक्त गाली इत्यादि अशिष्ट शब्द उनकी प्रकृति को स्पष्ट करने में पूर्णतः समर्थ है।

उपर्युक्त भिन्न वर्गीय चरित्रों की भाँति स्त्रियों की भाषा का भी अपना एक विशेष लहजा है। इनकी भाषा पुरुषों की अपेक्षा लोचदार तथा कहावतों मुहावरों इत्यादि से युक्त है। बात-बात में ताने मारना उनका स्वभाव है। साथ ही उनकी भाषा में सामाजिक प्रतिबन्धों के कारण एक प्रकार का दर्द सा भरा हुआ है जो उनकी मनःस्थिति को चित्रित करने के साथ ही नाटककार की युग सम्पृक्तता की भी झलक है।

इसके साथ ही अशिक्षित, ग्रामीण अथवा निम्नमध्यवर्गीय पात्रों की

१. भारतेन्दु हरिश्चन्द्र - 'अन्धेरनगरी', भारतेन्दु ग्रन्थावली, भाग १,

पृष्ठ ६६८ ।

२-३. भारतेन्दु हरिश्चन्द्र - 'अन्धेरनगरी' भारतेन्दु ग्रन्थावली, भाग १,

सम्पादक - ब्रजराजदास, पृष्ठ क्रमशः ६६५, ६६४ ।

भाषा में उन्होंने अधिकतर ब्रजभाषा अथवा उनकी प्रादेशिक बोलियों का ही प्रयोग किया है।^१ किन्तु जहाँ तक शहरी शिक्षित पात्रों की भाषा का सम्बन्ध है वह मुख्यतः सड़ी बोली ही रही है। कहीं-कहीं तो यह सड़ी बोली शुद्ध एवं संस्कृतनिष्ठ रूप में प्रयुक्त हुई है। 'प्रेमयोगिनी' में सुधाकर द्वारा वाराणसी की प्रशंसा में कथित संवाद उनकी इस संस्कृत निष्ठ भाषा का एक अच्छा उदाहरण है। कहीं-कहीं तो पूरे के पूरे श्लोक ही संस्कृत में कहे गये हैं। किन्तु संस्कृत का यह प्रयोग अधिकांशतः उद्धरण अथवा कथनों की पुष्टि तक ही सीमित है। अतः इनके प्रयोग से भाषा कहीं भी दुरुह नहीं हुई है। वरन् संस्कृत शब्दों की व्यावहारिकता पर उन्होंने सर्वाधिक ध्यान दिया है। इस सम्बन्ध में आचार्य रामचन्द्र शुक्ल ने लिखा भी है कि, 'संस्कृत के ऐसे शब्दों और रूपों का व्यवहार वे करते थे जो शिष्ट समाज के बीच प्रचलित रहे जाते हैं। जिन शब्दों या उनके जिन रूपों से केवल संस्कृताम्यासी ही परिचित होते हैं और जो भाषा के प्रवाह के साथ ठीक चलते नहीं उनका प्रयोग वे बहुत जोर में पढ़कर ही करते थे। उनकी लिखावट में न 'उड़हीमान' और 'अवसाद' ऐसे शब्द मिलते हैं, न 'जोदाय्य' 'सौकर्य' और 'मौख्य' ऐसे रूप।'^२ इस प्रकार सभी पात्रों की भाषा अपनी व्यक्तिगत विशेषताओं को लिये हुए थी जो अपने चरित्र के उद्घाटन के साथ ही सम्पूर्ण वर्ग का भी प्रतिनिधित्व करती है।

१. 'सज्जाद सम्बुल' में मोरपुरी का एक उदाहरण दृष्टव्य है : 'ओ साँ साहेब तशरीफ़ ले ले हथिन, तनिक हक़वा मरके ले ले आव ।' पृष्ठ २४

पूर्वी (बनारस के आस-पास की भाषा) का प्रयोग तो बहुत से नाटकों में हुआ है। 'प्रेमयोगिनी' में काशी के मध्यवर्गीय पात्र इसी भाषा का प्रयोग करते हैं।

मासनदास - हाल बोन है तौन आप जनते हो, दिन डूना रात बौगुना ।
अर्ध कलहो हम ओ रास्ते रात के आवत रहे तो तबला ठनकत रहा । बस रात दिन हा हा ठी ठी । बहुत मवा दुई बार कवित बनाय लिहिन बस होय चुका ।

— भारतेन्दु ग्रन्थावली भाग १, सम्पादक - ब्रजरात्मदास, पृष्ठ ३२६

२. रामचन्द्रशुक्ल - 'हिन्दी साहित्य का इतिहास', पृष्ठ ४५२ ।

इसके अतिरिक्त भारतेन्दुयुगीन नाटकों में विषय एवं भाव के अनुरूप भी भाषा में यथोचित परिवर्तन दिखाई देते हैं। और यही कारण है कि एक ओर जहाँ प्रेमपूर्ण प्रसंगों में उनकी भाषा कोमलकान्त पदावली से युक्त सरस एवं प्रवाहपूर्ण है, वहीं वीरतापूर्ण प्रसंगों अथवा आक्रोश प्रदर्शन के समय वह अपेक्षाकृत ओजपूर्ण एवं कर्कश हो गयी है। तथा शोक, दौम, ग्लानि एवं पश्चात्ताप आदि मनोविकारों की स्थिति यथासम्भव भावुकतापूर्ण हो गयी है। किन्तु उनकी भाषा का सर्वाधिक मुखरित एवं सज्जत रूप जो उनके नाटकों में दिखायी देता है वह थी उसकी व्यंग्यात्मकता। वास्तव में यदि देखा जाय तो भारतेन्दु के भाषा का तो मूलधार ही व्यंग्य था, जिसकी सज्जत अभिव्यक्ति विकृतियों के उद्घाटन के रूप में तत्कालीन प्रायः समस्त नाटकों में ही हुई है। भारतेन्दु की व्यंग्यपूर्ण भाषा का एक उदाहरण द्रष्टव्य है जो अपनी वाग्विदग्धता के द्वारा और्जों की शोषण नीति तथा अर्थ-व्यवस्था को बड़े ही प्रभावशाली ढंग से व्यंजित कर देती है -- 'फिर महाराज जो धन की सेना बची थी उसको जीतने को भी मैंने बड़े बड़े वीर भेजे। अपव्यय, अदालत, फैशन और सिफारिश इन चारों ने सारी दुश्मन की फौज तितिर बितिर कर दी। अपव्यय ने सब लूट मचाई। अदालत ने भी अच्छे हाथ साफ किए। फैशन ने तो बिल और टोटल के इतने गोले मारे कि अंटाधार कर दिया और सिफारिश ने भी सब ही झकाया। पूरब से पच्छिम और पश्चिम से पूरब तक पीछा करके सब मगाया। तुहफे, घूस और चन्दे के ऐसे बम के गोले चलाए कि 'बम बोल गई बाबा की चारों दिसा' घूम निकल पड़ी। मोटा माई बनाबना कर मुँह लिया। एक तो सब ही यह सब पंडिया के ताऊ, उस पर चुटकी बची, सुशामद हुई, डर दिसाया गया, बराबरी का भगड़ा उठा, धाँय-धाँय गिनी गई, वर्णमाला कण्ठ कराई, बस हाथी के स्वाए कैंत हो गए। धन की सेना ऐसी मागी कि कब्रों में भी न बची, समुद्र के पार ही शरण मिली।'^१

इसके साथ ही उन्होंने अपने नाटकीय संवादों में कुछ ऐसे व्यंग्यात्मक शब्दों का प्रयोग भी किया है जो भावों की सफल अभिव्यक्ति के साथ-साथ हास्य की सृष्टि में भी सहायक हुए हैं। वैदिकी हिंसा हिंसा न भवति' प्रहसन में विदूषक का 'वेदान्ती अर्थात् बिना दाँत के' शब्द प्रयोग नाटककार की वाक्विदग्धता अथवा

१ भारतेन्दु हरिश्चन्द्र -- 'भारत दुर्दर्शा', भारतेन्दु ग्रन्थावली भाग १,

सम्पादक - ब्रजराजदास, पृष्ठ ४७६।

बनक चातुर्य का ही प्रत्यक्ष प्रमाण है जो नाटक को रोज़ बनाने के साथ-साथ भावों की सम्प्रेषणीयता में भी सरा उतरता है। यद्यपि कहीं-कहीं हास्य तथा व्यंग्य का यह प्रयोग नाटक में ज़बरदस्ती ठूसा हुआ भी प्रतीत होता है, किन्तु नाटक के रचनात्मक घरातल पतनोन्मुख समाज तथा उसमें निवास करने वाले अशिक्षित पात्रों को नाटकीय व्यंग्य का आधार बनाने के कारण सर्वथा अस्वाभाविक प्रतीत नहीं होता है।

पात्रानुकूल भाषा विविधता के अतिरिक्त भारतेन्दुयुगीन नाट्यभाषा की एक अन्यतम विशेषता उसका आकर्षक शब्दमण्डार अथवा शब्द-बयन है। सड़ी बोली गद्य का प्रारम्भिक काल होने के कारण तत्कालीन गद्य शब्दमंडार की दृष्टि से अत्यन्त असमृद्ध था, जिसकी ओर भारतेन्दु का ध्यान सर्वप्रथम गया और उन्होंने अपने विस्तृत ज्ञान के आधार पर अन्य भाषाओं से शब्द ग्रहण कर हिन्दी सड़ी बोली गद्य को अधिकाधिक पुष्ट एवं समृद्धिशाली बनाने का प्रयास किया। और यही कारण है कि भारतेन्दुयुगीन नाटकों में ज़ेबो, संस्कृत तथा अरबी फारसी के शब्दों का प्रयोग प्रचुरता से मिलता है। किन्तु नाटककारों की दृष्टि फिर भी भाषा की सरलता पर ही केन्द्रित थी अतः उनकी नाट्यभाषा में संस्कृत, हिन्दी, उर्दू तथा ज़ेबो के शुद्ध अथवा तत्सम शब्दों को अपना तद्भव अथवा कलताऊ शब्दों का प्रयोग ही अधिक किया गया है। वास्तव में यदि देखा जाय तो भारतेन्दु की भाषा का प्राण तो उनकी तद्भव शब्दावली ही है, जिसका चुन-चुनकर उन्होंने अपने नाटकों में प्रयोग किया है यथा -- छिमार, कपार, बच्कर, गारी, बिस, माम, किराघ, संस्कीरित, ठिमारिब (डेप्रेव) अंबरी मबिस्टर (जानेरी मबिस्ट्रेट) छिस्तान, टिकस (टेक्स) निस्मिटर (इन्सैमटर) इत्यादि। इनके द्वारा उनकी भाषा में जो निसार, आकर्षण एवं ठालित्य आया है उसने इनकी प्रतिमा को बार चाँद लगा दिये हैं। भारतेन्दु की भाषा की इस विशिष्टता को उद्घटन करके ही डा० रामकिलास शर्मा ने लिखा है - 'भारतेन्दु की रीढ़ तद्भव शब्दावली है, उनकी शैली के मिठास का यही रहस्य है। बोलचाल के अरबी फारसी शब्दों का उन्होंने बहिष्कार नहीं किया लेकिन नये शब्द लेने के लिये उन्होंने संस्कृत का सहारा लिया।^१ जो तत्कालीन नाटकों पर पूर्णतः सत्य भी उतरता है और अपनी इस विशिष्टता के कारण ही भारतेन्दुयुगीन

१. डॉ० रामकिलास शर्मा - 'भारतेन्दु हरिश्चन्द्र', पृष्ठ ११६

नाटक जनसामान्य के काफी निकट तक पहुँच सके हैं तथा उनमें अपने युग का यथार्थ बोलता प्रतीत होता है ।

किन्तु उर्दू भाषा के प्रयोग में, अरबी-फारसी शब्दों की अधिकता के कारण कहीं-कहीं भाषा क्लिष्ट भी हो गयी है । 'नीलदेवी', 'भारत-भारत', 'भारत सौभाग्य' (प्रेमघन), 'दुखिनी बाला', 'शमशाद सौसन' तथा 'सज्जाद सम्बुल' में अपेक्षाकृत क्लिष्ट उर्दू के ही दर्शन होते हैं । यथा : 'गवर्मेण्ट कहती है ' हम रिवाया की खैरखाही और वफादारी पर पूरा ऐतकाद करते हैं 'मगर क्या हथियार छीन लेना और फौजी जालाउद्दो को न देना उसका सुबूत है ? - - - - जब हम देखते हैं कि हर साल हजारहा बीगहः जमीन की बराबत और सद्दा बाने इन दरिन्दः बानवरो से तलफ और तबाह होती है - - - - ।' किन्तु उर्दू का यह प्रयोग मुसलमान पात्रों तक ही सीमित था अतः अस्वामाविक नहीं लगता । इससे विपरीत उनके साधारण पात्र जहाँ कहीं भी उर्दू भाषा का प्रयोग करते हैं वह बोल-चाल की साधारण भाषा ही थी, जो जनसामान्य में प्रचलित होने अथवा सरकारी कामकाज की भाषा होने के कारण तत्कालीन नाटकों में अनायास ही प्रयुक्त हो गयी है ।

चूँकि भारतेंदुयुगीन समस्त नाटककारों ने अपने नाटकों की रचना देश की ग्रामीण एवं अशिक्षित जनता, जो अपनी अल्पज्ञता के कारण समाज की अन्धपरम्पराओं से चिपकी हुई थी, को शिक्षा देने हेतु ही की थी अतः उन्होंने अपने नाटकों में सामाजिकों की प्रकृति को सम्झते हुए जनसामान्य में प्रचलित लोकभाषा को ही अपने नाटकों का मूलाधार बनाया । जिसका एक रूप लिखने और पढ़ने की भाषा के अन्तर को समाप्त कर शब्दों के उच्चारित रूप को लिखने में ही दिखायी देता है जैसे सुनना नहीं सुन्ना । इसी प्रकार इसका उस्का, सक्ता, जिसको जान्ता, रिषी, रितु इत्यादि ।

इसके अतिरिक्त उन्होंने अपने नाटकों को जनसामान्य के अधिकाधिक समीप ले जाने के लिये तत्कालीन समाज में प्रचलित देशज शब्दों यथा — चौकड़, चुस्से, मनई, मंस ठे, कुकुर, फार्नी-फार्नी, व्यालू, निमोड़ा, धींगरा, बिलाई, फमेला, फबीता, बंब (खेल), सपरार, नक्कटई, बनात, गंजी, महतारी इत्यादि-- का भी बड़ी कुशलता

से प्रयोग किया है जो अपनी सादगी तथा अर्थव्यंजकता के कारण नाटकीय पात्रों को उनके परिवेश से जोड़ देते हैं ।

जनभाषा की इस महत्ता, जीवन्तता तथा सम्प्रेषणीयता से प्रभावित होकर ही भारतेन्दुयुगीन प्रायः समस्त नाटककार, यह मानते हुए भी कि 'अंक' में अधिक पद्य का समावेश दुष्पणावह होता है^१ लोकजीवन में प्रचलित पद्यात्मकता के मोह से अपने को पूर्णतः मुक्त नहीं रख सके थे । फलतः गद्य के साथ पद्य का प्रयोग भी भारतेन्दु-युगीन नाट्यभाषा की एक प्रमुख विशेषता थी । यों तो गद्य के प्रयोग में भी तुकबन्दी के रूप में - उनकी इस पद्यात्मक रुचि के दर्शन यत्र-तत्र हो जाते हैं, किन्तु पद्य का मुख्य प्रयोग गीतों अथवा पद्य प्रयोगों के रूप में ही दिखायी देता है जिनका प्रयोग मुख्यतः 'नीरसता का परिहार कर रसोत्पादन करने, वातावरण निर्मित करने तथा पात्रों के मनोभावों और चरित्रगत विशेषताओं को प्रकट करने के लिए हुआ है ।^२ अतः वह अस्वाभाविक एवं अनावश्यक न होकर नाटकीय कार्यव्यापार में सहायक ही सिद्ध हुआ है । किन्तु कहीं-कहीं गीतों का अतिशय प्रयोग नाटक में अरुचिकर एवं अनावश्यक भी हो गया है । भारतेन्दुयुगीन नाटकों में राधाकृष्णदास का 'दुसिनीबाला' स्वमात्र ऐसी रचना है जो पद्य के प्रभाव से सर्वथा मुक्त पूर्णतः गद्य में ही लिखी गयी है । अन्यथा अधिकांश नाटकों में तो गीतों की संख्या १५-१६ तक पहुँच गयी है । किन्तु गीतों का प्रयोग मुख्यतः ब्रजभाषा में ही हुआ है, सही बोली में गीतों का सर्वथा अभाव है ।

इस प्रकार भारतेन्दुयुगीन नाटककारों ने अपनी पात्रानुकूल भाषा तथा उद्भूत शब्द योजना के द्वारा भाषा को यथासम्भव स्वाभाविक बनाने का प्रयास तो किया ही है, भावों की प्रभावशाली अभिव्यंजना के लिए लोकप्रचलित कहावतों, मुहावरों, सूक्तियों तथा उद्धरणों आदि का भी समुचित प्रयोग किया है । कहीं-कहीं इन नाटक-कारों ने भाषा को अलंकृत एवं समृद्ध करने के लिए अलंकारों का भी प्रयोग किया है, किन्तु अलंकारों की सर्वप्रमुख विशेषता यह है कि उनके उपमान प्रायः जन-जीवन से ही ग्रहण किये गये हैं जो नाटकीय सौन्दर्य को बढ़ाने के साथ ही नाट्य भाषा को जन-

१. भारतेन्दु हरिश्चन्द्र - 'नाटक' सम्पादक - दामोदर स्वरूप गुप्त, पृष्ठ २६ ।

२. डॉ० शान्तिमलिक -- 'हिन्दी नाटकों की शिल्पविधि का विकास', पृ० ५३ ।

जीवन के अति निकट ले जाते हैं। कुछ उदाहरण दृष्टव्य हैं — बूल्हा सा मुँह, मुँह जैसे बरा बूल्हा, आँखें घुच्चू सी, जैसा जाड़े में कमल मुरफाय जाय तुम्हार मुँह सूख रहा है। भारतेन्दु के 'भारत जननी' तथा 'प्रेमयोगिनी' में तो अलंकारों की कृता दर्शनीय है। यद्यपि यहाँ पर अलंकारों का प्रयोग सायास है तथा शुद्ध संस्कृत निष्ठ भाषा का ही प्रयोग किया गया है किन्तु एक तो यह बहुत कम है और यदि है भी तो हिन्दी गद्य के शैशवकाल में भाषा का यह सुगठित रूप उनकी शब्द सामर्थ्य एवं कलात्मक रुचि को ही चोत्तित करता है। जिसे उन्होंने अपने नाटकों में प्रयुक्त गीत, गजल, शेर शायरी दृष्टान्त तथा चुटकुलों इत्यादि के द्वारा यथासम्भव सरस एवं प्रभावशाली बना दिया है।

किन्तु एक ओर जहाँ इन नाटककारों ने अपने नाटकों को जनसामान्य के अधिकाधिक निकट लाने तथा लोकप्रिय बनाने के लिये भाषा सम्बन्धी अनेक नवीन एवं सार्थक प्रयोग किये हैं वहीं दूसरी ओर भारतीय संस्कृति में अपनी जड़ों की वजह से वह प्राचीन नाट्य रूढ़ियों को पूर्णतः त्याग भी नहीं सके हैं। यद्यपि परिवर्तित परिस्थितियों में वे उनकी असमर्थता एवं असमीचीनता से मलिनोक्ति परित्यक्त थे, फिर भी उनके कुछ नाटकों में संस्कृत नाटकों के प्रभावस्वरूप प्रस्तावना, मंगलाचरण, मरत-वाक्य, आकाशभाषित तथा स्वगत कथन सद्गुण कतिपय नाट्य रूढ़ियों का प्रयोग हुआ है। किन्तु धीरे-धीरे स्वगत कथन को छोड़कर अन्य सभी नाट्य रूढ़ियों का प्रायः लोप होता गया। इन स्वगतों का प्रयोग भी उन्होंने यथासम्भव पात्रों के मनोभावों को अभिव्यक्त करने, वातावरण की सृष्टि करने तथा नाटकीय को विशिष्ट मोह देने के उद्देश्य से किया है अतः यह अधिकतर सार्थक एवं छोटे हैं। यद्यपि कहीं-कहीं मनोभावों की बटिलता के कारण यह अपेक्षाकृत विस्तृत भी हो गये हैं, किन्तु नाटककार ने उन्हें सजायापिता के दोष से बचाने के लिये इनमें दृश्यता तथा रसोत्पादन के संसार का यथा-संभव प्रवास भी किया है। 'भारतदुर्बला' के दृष्टे दृश्य में 'भारतभाग्य' का विस्तृत स्वगत कथन तथा 'नीलदेवी' में पागल का प्रह्लाप इसका प्रत्यक्ष प्रमाण है।

भाषा शैली के प्रति नाटककारों की इस अद्भुत समन्वयवादी दृष्टि के

अतिरिक्त तत्कालीन नाटकों में प्रयुक्त संवादों की भी अपनी एक विशिष्टता है। जन-भाषा की स्वाभाविकता तथा सरलता को दृष्टि में रखकर लिखे जाने के कारण यह प्रायः छोटे, सरस, प्रभावपूर्ण तथा नाटकीय गुणों से युक्त तो है ही अपनी संक्षिप्तता में सम्पूर्ण अर्थ को भी बड़ी बतुरता से व्यक्त कर देते हैं। 'प्रेमयोगिनी' का एक संवाद उदाहरणार्थ प्रस्तुत है —

‘अतरे फुल्ले केसर परसादी बीड़ा चाभो सबसे सेबकील्यो, ऊपर से ऊबात का सुख उलगै है।’^१ इस छोटे से वाक्य में मारतेन्दु ने ‘ऊबात’ शब्द प्रयोग के द्वारा भारतीय समाज में फैले व्यभिचार तथा विलासिता का जिस सूक्ष्मता से उद्घाटन किया है वह उनकी तीक्ष्ण बुद्धि एवं प्रखर ज्ञान का ही परिचायक है। और सब पूछा जाय तो उनकी यह व्यंग्यात्मकता सूक्ष्मता तथा तीक्ष्णता ही मारतेन्दुयुगीन नाट्यभाषा की सबसे बड़ी शक्ति थी, जिसने जन-मानस के अन्तरात्म को मेदकर सामाजिकों को अपने प्रति आकृष्ट करने के लिये एक महत्वपूर्ण भूमिका निभायी।

अतः स्पष्ट है कि भारतीय संस्कृति से प्रभावित होते हुए भी मारतेन्दुयुगीन प्रायः समस्त नाटककार कलात्मक दृष्टि से संस्कृत नाटकों की रूढ़ परम्पराओं की अपेक्षा नवीन सिद्धान्तों की ओर ही बढ़ रहे थे, बल्कि प्रतिपालन ने अनजाने ही हिन्दी नाटकों में यथार्थवादी परम्परा का सूत्रपात किया। किन्तु यहाँ यह उल्लेखनीय है कि हिन्दी नाटकों में प्रचलित यह नवीन परम्परा किसी यथार्थवादी कलान्दोलन की स्वीकृति की अपेक्षा उनके युग की आवश्यकता मात्र थी।

भाषा सम्बन्धी इन नवीन प्रयोगों के साथ ही मारतेन्दुयुगीन नाट्य भाषा में कुछ दोष भी पाये जाते हैं जिनमें प्रथम है रचना सम्बन्धी दोष। वस्तुतः हिन्दी गद्य का श्रेष्ठ काल होने के कारण इस समय नाटककारों की दृष्टि भाषा के संठन की ओर उतनी गई ही नहीं जितनी उसकी बोधगम्यता पर। अतः उनकी भाषा में रचना-सम्बन्धी कतिपय दोष बनायास ही जा गये हैं यथा मेस लिया, दीवार बनाया, आज्ञा लिया, डर दिखाई गई आदि। कहीं-कहीं तो सम्पूर्ण वाक्य रचना ही अत्यन्त शिथिल है जैसे — ‘परन्तु इसके पूर्व यह होना अवश्य है कि गुप्त रीति से यह बात

१. मारतेन्दु हरिश्चन्द्र - ‘प्रेमयोगिनी’ मारतेन्दु ग्रन्थावली भाग १,
सम्पादक - ब्रजराजदास, पृष्ठ ३२६ ।

बाननी कि हाकिम लोग भारत दुर्वै की सैन्य से मिल तो नहीं जायेंगे ।^१ इसके साथ ही वाक्य रचना में ब्रज भाषा का भी व्यापक प्रभाव पाया जाता है यथा सैना, पहिरै, लावै, करैगा, डालैगा इत्यादि, जिसके कारण भाषा शुद्ध एवं परिनिष्ठित नहीं हो सकी है ।

इस रचना सम्बन्धी दोष के अतिरिक्त भारतेन्दुयुगीन नाट्यभाषा में जो दूसरा दोष दिखाई देता है वह है उसकी अश्लीलता, जो पारसी नाटकों के प्रभाव-स्वरूप उनके नाटकों में अनायास ही आ गया है । तत्कालीन नाटकों में प्रयुक्त झिनाल लुच्चा, हरामबादा, हरामी, चुतर, चुतिया इत्यादि शब्द उनके इस युगीन प्रभाव के ही चोक्त हैं जो कानों को बुरे लगने के साथ ही साहित्यिक सौन्दर्य में भी बाधक प्रतीत होते हैं, जिनकी उपेक्षा कर नाटककार अपनी भाषा को अधिकाधिक परिष्कृत बना सकता था । किन्तु सत्य तो यह है कि भावों की प्रभावशाली अभिव्यञ्जना की धुन में एक तो नाटककार का ध्यान भाषा के परिष्करण एवं कलात्मक सौन्दर्य के प्रति गया ही नहीं दूसरे जन-सामान्य को उसके यथार्थरूप में प्रस्तुत करने के कारण उनका सर्वथा परित्याग सम्भव भी न था, अतः उनकी भाषा परिष्कृत एवं परिमार्जित न हो सकी साथ ही उसमें कलात्मकता का अभाव भी पाया जाता है । किन्तु हिन्दी गद्य के शैशवकाल में भाषा की सामर्थ्य तथा प्रवाह शीलता को देखते हुए भारतेन्दुयुगीन नाटक-कारों का यह भाषागत दोष नगण्य एवं क्षम्य ही प्रतीत होता है ।

अतः भारतेन्दुयुगीन नाट्य भाषा के सम्बन्ध में निष्कर्षतः यहाँ यही कहा जा सकता है कि चूँकि यह समस्त नाटककार समाज-सुधार की भावना से प्रेरित होकर नाट्य-रचना के क्षेत्र में प्रवृत्त हुए थे अतः उन्होंने अपने नाटकों में भाषागत कलात्मकता की अपेक्षा उसकी स्वामाविकता तथा सरलता पर ही विशेष ध्यान दिया, जिससे उनके कथ्य को अधिकाधिक सजीव एवं हृदयग्राही बनाने के साथ ही नाटक को जनता के अत्यधिक निकट ला दिया । भारतेन्दुयुगीन नाट्यभाषा की इसी सामर्थ्य, व्यापकता तथा सरलता को लक्ष्य कर डा० रामविलास शर्मा ने लिखा है - 'भारतेन्दु युग की यही सबसे बड़ी

१. भारतेन्दु हरिश्चन्द्र - 'भारत दुर्वै' भारतेन्दु ग्रन्थावली भाग १,

सूची है कि वह जनता का साहित्य है । उसकी भाषा न दरबारों की है न सरकारी अफसरों और कचहरी के मुहरिरो की । यह जनता की भाषा है । जिसमें अत्यधिक ग्राम सम्पर्क के बिन्ध भले ही हो, नागरिक बनाव सिंगार और टीपटाय का अभाव है ।^१ जो अपने आप में भारतेन्दुयुगीन नाट्य भाषा की सबसे बड़ी विशेषता थी, जिसने उनके चरित्रों में संजीवनी शक्ति का संचार कर उन्हें एक जीवन्त रूप प्रदान किया ।

१. डॉ० रामकिशोर शर्मा - 'भारतेन्दु युग', पृष्ठ १६६

रंग-संयोजन

विषय तथा भाषागत परिवर्तनों के साथ ही भारतेन्दुयुगीन नाटकों की एक अन्यतम एवं महत्वपूर्ण उपलब्धि उनका रंग संयोजन है। एक सफल नाटककार के साथ ही भारतेन्दु तथा युगीन समस्त नाटककार सफल अभिनेता भी थे नाटक तथा रंगमंच के अन्योन्याश्रित सम्बन्ध तथा नाटक में अभिनय पदा की अनिवार्यता को स्वीकार करते हुए 'जब तक अभिनय न हो नाटक से क्या फल होगा?' उन्होंने अभिनय नाटकों की रचना तो की ही साथ ही पारसी रंगमंचों के प्रति आकृष्ट बनता के समक्ष सुरुचिपूर्ण नाटकों का प्रदर्शन कर उन्हें मनोरंजन का एक नया साधन भी दिया। किन्तु समाज-सुधार एवं जन-जागरण की भावना से प्रेरित होने के कारण इनके द्वारा स्वीकृत रंगमंच प्रचलित रंगमंच से भिन्न अपना एक स्वतन्त्र अस्तित्व रखता था जिसने सर्वसाधारण के मनोरंजन के साथ ही नाटककार के विचारों को जन-सामान्य तक पहुंचाने के लिये एक सशक्त माध्यम का कार्य किया।

यद्यपि हिन्दी नाटकों का प्रणयन तो पूर्व भारतेन्दु काल में ही प्रारम्भ हो चुका था किन्तु सामाजिकों की अपरिष्कृत रुचि तथा नाटककारों की कर्तव्यनिष्ठा एवं प्रयोगशीलता के अभाव में हिन्दी का साहित्यिक नाटक और मंच अपने शुद्ध साहित्यिक रूप में प्रतिष्ठित न हो पाया था। और सम्पूर्ण उपरमारात में रंगमंच के नाम पर पारसी रंगमंचों का ही बोलबाला था, जो सामाजिकों की रुचि के नाम पर नाटक की मूल आत्मा का हनन कर नाटक को मात्र मनोरंजन एवं मनोपार्जन का साधन मान बैठे थे। फलतः इस समय प्रदर्शित नाटकों में नाटकीय गुणों की अपेक्षा सामाजिकों की रुचि के अनुरूप चमत्कार-प्रदर्शन, नाच-गाना, हंसी मजाक एवं नग्नता का ही प्राधान्य था। जिसकी प्रतिक्रिया ने भारतेन्दुयुगीन नाटककारों को एक नये एवं सुसंस्कृत रंगमंच निर्माण की प्रेरणा दी।

१. पं० बदरीनारायण शर्मा चौधरी 'प्रेमधन' 'भारत सोमाग्य' उपक्रम

२. गोविन्द चातक - 'प्रसाद' नाट्य और रंगशिल्प पृष्ठ २५५

३. भारतेन्दु का निम्नलिखित कथन इसका प्रत्यक्ष प्रमाण है : 'काशी में पारसी नाटक वालों ने नाचघर में एक झुन्तला नाटक रखा और उसमें धीरोदास नायक दुष्यन्त सेमटे बालियों की तरह कमर पर हाथ रखकर मटक-मटक कर नाचने और 'पतली कमर बल्लाय' यह गाने लगा, तो डा० धीबी, बाबू प्रमदादास मित्र प्रमति विद्वान यह कहकर उठ जाये कि अब देखा नहीं जाता। ये लोग कालिदास के गले पर कुरी फेर रहे हैं। भारतेन्दु हरिश्चन्द्र, नाटक सभादामोदरगुप्त, पृ० ५६-५७

भारतेन्दुयुगीन सम्पूर्ण नाटक एवं रंगमंच चूंकि पारसी रंगमंचों की प्रतिक्रिया-स्वरूप बन्मा था अतः भारतेन्दुयुगीन रंगमंच को समझने के लिये पारसी रंगमंच का सम्यक्-ज्ञान भी अपेक्षित है। जिसका संक्षिप्त परिचय यहाँ उल्लेखनीय है। ये पारसी रंगमंच एक ओर नाटकी और स्वार्थ की अभिनय पद्धति से प्रभावित थे दूसरी ओर आंग्ल रंगमंच से।^१ अतः इसके प्रदर्शन में दोनों ही पद्धतियों का मिश्रित रूप दिखायी देता है, किन्तु इन दोनों के समन्वय से इन पारसी नाटक कम्पनियों ने रंगशिल्प सम्बन्धी जो प्रयोग किये उनमें सुरुचिपूर्ण संस्कारों की अपेक्षा अश्लीलता एवं सस्तापन ही अधिक था। नाटक की प्रभावोत्पादकता बढ़ाने के लिये इन पारसी कम्पनियों ने जिन रंगमंचीय तत्त्वों पर विशेष बल दिया उनमें प्रमुख थे :

कृत्रिमता एवं चमत्कारप्रदर्शन
संगीत की प्रचुरता तथा
अश्लीलता

कृत्रिमता एवं चमत्कार प्रदर्शन -

व्यावसायिक दृष्टि से प्रेरित होने के कारण चमत्कार प्रदर्शन इन पारसी कम्पनियों का मुख्य ध्येय था जिसके द्वारा यह नाटक को अधिकाधिक प्रभावशाली बनाते थे। किन्तु उनका यह चमत्कार कथावस्तु में न होकर उसके बाह्य रूप अर्थात् दृश्यों, संवादों अथवा वेशभूषा तक ही सीमित था जिसकी पुष्टि में श्रीकृष्णदास का निम्नलिखित कथन दृष्टव्य है --

चमत्कार उन्हें नाटक के प्लॉट, उसकी भाषा अथवा रस भावना के सम्बन्ध में अभीष्ट नहीं था। उनका अभिप्राय चमत्कार से दृश्य दृश्यान्तर, रंगमंच की ऊपरी बटक-मटक और वेशभूषा की नवीनता में ही सन्निहित रहता था।^२ अतः स्पष्ट है कि पारसी रंगमंचों का सर्वाधिक महत्वपूर्ण पहलू उनका आकर्षक दृश्य-विधान ही था, जो प्रायः सुसज्जित, विशाल किन्तु बटिल होता था तथा इसके सफल

१. गोविन्द वात्स - प्रसाद : नाट्य और रंगशिल्प, पृष्ठ २५६

२. श्रीकृष्णदास - 'हमारी नाट्य परम्परा', पृष्ठ ६०८

प्रस्तुतिकरण के लिये अनेक साधन जुटाये जाते थे । पारसी रंगमंचों की इस बटिलता की ओर संकेत करते हुए गोविन्द वात्क ने लिखा है, 'पारसी रंगमंच बल्लियों, तस्ती और बाँसों से बनाया जाता था । वह चतुर्भुज होता था - - - - - दृश्यविधान के पदों मुख्य थे । एक के पीछे एक अनेक पदों मंच पर लगे रहते थे । ये पदों अपनी तड़क-मड़क के लिए प्रसिद्ध थे । सामान्य पदों के साथ कटे या टूटने वाले फॉर्लिंग पदों विशेष रूप से उपयोग में लाये जाते थे । पदों पर नई सीन और सीनरी के साथ टेक्ले दृश्यों की भी विशेष महत्व दिया जाता था । रंगमंच पर विशेष दृश्यों की योजना से दर्शकों को चमत्कृत कर देना पारसी रंगमंच का प्रिय विषय था ।^१ साथ ही मंच निर्माण के मूल में उनकी दृष्टि यथार्थता की ओर मुकी हुई थी^२ अतः सीन सीनरियों का प्रयोग विशेषरूप से किया जाता था । कहीं-कहीं तो तपोवन और जंगल के दृश्यों के लिये भी यथार्थतः मंच सज्जा होती थी । अतः अधिकांश पारसी रंगमंच व्यय एवं श्रमसाध्य थे ।

वहाँ तक इनके अभिनय का सम्बन्ध है यह मुख्यतः वाचिक स्थूल एवं जांगिक ही था, इसमें व्यञ्जना की बहुत कम गुंजाइश थी । इनका मुख्य ध्येय जोर-जोर से बिल्लाकर अपने संवादों को प्रेक्षामंडप की अन्तिम पंक्ति तक पहुँचाना था अतः 'पारसी अभिनय में अभिनेता को केवल इस बात की शिक्षा दी जाती थी कि सुग्गे की तरह अपना पार्ट रट ले और स्टेज पर जाकर कुछ विशेष प्रकार से हाथ पैर फटकारे ।' साथ ही अभिनेताओं की ऊँची और मुरमुरी आवाज को महत्व देने के कारण उनकी वाणी में वह स्वाभाविक लोच भी न था जो नाटक को हृदयस्पर्शी बना सके । किन्तु तत्कालीन चमत्कारपूर्ण दृश्य-विधान की वकार्षीय में उनका यह दोष अप्रमाणी ही रहा ।

वाचिक अभिनय को महत्व देने के कारण चमत्कार-मूलक संवाद योजना इन पारसी रंगमंचों की अपनी एक विशिष्टता थी । अतः इनमें प्रयुक्त संवाद प्रायः

१. गोविन्द वात्क : 'प्रसाद : नाट्य और रंग शिल्प', पृष्ठ २५६

२-३. डॉ० विश्वनाथ शर्मा - 'हिन्दी रंगमंच का उद्भव और विकास', पृष्ठ १६७

४. बासुदेव नन्दन प्रसाद - 'भारतेन्दु झा का नाट्य साहित्य और रंगमंच'

पृष्ठ २४१ ।

आलंकारिक, बड़े और आडम्बरपूर्ण होते थे । छोटी सी बात को भी बड़ा चढ़ाकर कहने की परम्परा थी, साथ ही नाटकीय कथा को रोचक बनाने के लिए उद्देश्य से संवादों में स्वगत कथन, नेपथ्य कथन, आकाशवाणी, पद्यात्मक संवादों, गीतों तथा शैरो-शायरी का प्रयोग विशेष रूप से किया जाता था ।

इन चमत्कारमूलक संवादों के साथ ही पारसी रंगमंचों पर धारण की गयी विभूषणा भी सामान्यतः बहुमूल्य, रेशमी तथा चमकदार होती थी जो अपनी जामगाहट के कारण दर्शकों को झीघ्र ही अपनी ओर आकृष्ट कर लेती थी, किन्तु इनके प्रयोग में पात्रानुकूलता का ध्यान अधिकांशतः नहीं रखा जाता था । नौकर से लेकर राजा महाराजा तक सभी बहुमूल्य वस्त्रों तथा आभूषणों को धारण करते थे और नाटक के आरम्भ से अन्त तक एक ही वस्त्र को पहने रहते थे । बीच-बीच में अवसर के अनुकूल वस्त्र बदलने की आवश्यकता तब नहीं सम्झी जाती थी । साथ ही पात्रों को आकर्षक बनाने के लिये मुँह पर सुर्ख रंगों तथा अबरक इत्यादि अन्य सौन्दर्य प्रसाधनों का भी प्रयोग किया जाता था ।

संगीत की प्रचुरता

पारसी रंगमंच की दूसरी महत्वपूर्ण विशिष्टता संगीतात्मकता अर्थात् संगीत-नृत्यगीत- की प्रचुरता थी, जिसका प्रयोग वे प्रायः प्रेक्षकों को प्रसन्न करने के लिये करते थे । अधिकांशतः पारसी रंगमंचों पर तो नाटककार की प्रतिमा इसी बात से बाँधी जाती थी कि वह कितने और कैसे गाने देता है । बातालियाँ में कितनी शायरी है और नृत्य और 'टेव्वा' के कितने प्रसंग हैं ।^१ यद्यपि संगीत की ये प्रेरणा उन्हें भारतीय लोक नाटकों से ही मिली थी किन्तु जनरुचि को जीतने के मोह में उन्होंने अपने नाटकों में संगीतात्मक प्रयोगों की अति ही कर दी, जो प्रायः घटिया स्तर के तथा दर्शकों की कुत्सित भावनाओं को उमाड़ने में सहायक होते थे । अधिकतर पात्र तो स्थिति तथा अवसर की उपेक्षा कर भावावेश में आकर एक के बाद एक अनेक गीतों

१. बासुदेव नन्दनप्रसाद - 'भारतेन्दु युग का नाट्य साहित्य और रंगमंच', पृष्ठ २५२

२. सर्वदानन्द - 'रंगमंच', पृष्ठ २६

को गाये चले जाते थे । पारसी रंगमंच पर प्रस्तुत इन गीतों के सम्बन्ध में श्रीकृष्णदास ने लिखा है, 'यह तो गीतों के नाम पर मात्र तुकबंदिया थीं जो चलताऊ धुनों में फिट कर दी जाती थी जो बाद में थियेट्रिकल तर्ज के नाम से ही प्रसिद्ध हुईं ।'^१ अतः गीतों का प्रयोग होने पर भी उनमें प्राचीन गीतिकाव्यों का सा-माधुर्य नहीं था । तत्कालीन नाटकों की भाषा में सर्वत्र तुकबंदी का प्रयोग, अनुप्रासपूर्ण एवं आलंकारिक शब्दावली तथा साधारण बातचीत में भी लयव्युक्त एवं कवित्वपूर्ण संवादों तथा शेरों-शायरी इत्यादि का प्रयोग उनकी इस संगीतात्मक रुचि के ही परिवर्तित एवं विकृत रूप थे ।

अश्लीलता

अपने व्यावसायिक उद्देश्य की पूर्ति के लिए इन कम्पनी के मालिकों ने चमत्कारपूर्ण दृश्यों तथा नृत्यगीतों के प्रयोग के साथ ही सामाजिकों की कुत्सित भाव-नाओं को उमाड़ने तथा विकृत रुचि को तुष्ट करने के लिए अश्लीलतापूर्ण प्रसंगों का भी यथासम्भव प्रयोग किया । जो उनकी बोलचाल, गीत-योजना एवं हाव-भाव प्रदर्शन में सर्वत्र दृष्टिगत होता है । स्त्रियों को मड़कीली पोशाकों में प्रस्तुत करना, बात-बात में हँसना, ऊटपटाँगें और बैसिर पैर की बार्ते करना तथा गाली-गलौज के निम्न स्तरीय शब्दों का प्रयोग तत्कालीन नाटकों के अपरिहार्य तत्त्व थे, जिन्होंने सामाजिकों के मनोरंजन के साथ ही उनकी रुचि को और अधिक विकृत किया । इसके अतिरिक्त नाटकों में गाये जाने वाले घटिया अथवा निम्नस्तरीय गीत तथा नृत्यों में मदी मंगिमाओं का प्रदर्शन पारसी रंगमंच के कुछ निजी प्रयोग थे जो अपनी व्यापकता में सम्पूर्ण भारतीय समाज में अनैतिकता एवं कुराचि को प्रज्वलित कर भारतीय संस्कृति के विनाश का कारण बने हुए थे । संयोग से इसी समय देश के कुछ प्रबुद्ध नाटककारों की दृष्टि पारसी रंगमंचों की इन कुप्रवृत्तियों की ओर आकृष्ट हुई और उन्होंने उनके प्रति अपना आक्रोश व्यक्त कर इन पारसी रंगमंचों का ही विरोध किया । समसामयिक पारसी रंगमंचों की इन्हीं अमरतीय एवं असंस्कृत प्रवृत्तियों पर अपना आक्रोश व्यक्त करते हुए मट्ट की ठिक्के हैं, 'हिन्दू जाति तथा हिन्दुस्तान को बर्तन गिरा देने का सुम है सुम ठट्का यह पारसी थियेटर जो पक्षों की आशिकी-माझुकी-का लुत्फ हासिल करने का बड़ा उम्दा जरिया है । क्या मचाळ जो समाजवीनों को कहीं से किसी बात में पुरानी हिन्दुजानी की फलक मन में

जाने पावे - - - - मविष्य में इसका परिणाम यही होने वाला है कि हमारी नई सृष्टि में आर्यता और हिन्दूपन का चिन्ह भी न बचा रहेगा। बोलचाल, रहन-सहन में अर्थ यवन तो हई हैं अब 'पुरे आशिकतन यवन बन बैठे'।^१ जो अन्ततः हिन्दी रंगमंच के विकास का कारण बनी।

किन्तु भारतेन्दुयुगीन प्रबुद्ध नाटककारों ने बहाँ एक ओर इन पारसी रंग-मंचों का विरोध किया वहीं दूसरी ओर सामाजिक आवश्यकता एवं जनरुचि तथा नाटक की प्रभावोत्पादकता को ध्यान में रखते हुए परिष्कृत नाटकों की रचना कर सामाजिकों को मनोरंजन एवं दिल्लगी का एक दूसरा नया साधन भी दिया। नाटक की अन्तः सम्भावनाओं के सम्बन्ध में उनका विश्वास था कि 'नाटक के प्रचार से इस भूमि का बहुत कुछ मला हो सकता है -- दिल्लगी से इन लोगों को बेसी शिक्षा दी जा सकती है बेसी और तरह से नहीं'।^२ और इस प्रकार नाटक जैसी यह उत्तम कला जो कस्बियों मीरासियों दुमों और पैसा बटोरने वाली मण्डलियों के हाथ में जा पड़ी थी।^३ भारतेन्दुयुगीन कुछ प्रबुद्ध नाटककारों के प्रयास से मनोरंजन के साथ-साथ जन-जागृति के सशक्त माध्यम रूप में स्वीकार की गयी। इस सम्बन्ध में उन्होंने स्वयं स्वीकार किया है कि -- 'नाटक से बढ़कर कोई ऐसा दूसरा उपाय नहीं जिसमें सर्वसाधारण को सामाजिक दशा का वर्तमान चित्र दिखाकर पूरा-पूरा सुधार किया जाए'।^४ और यही कारण है कि नाट्य रचना के इस संक्रान्ति काल में देश की जागृति तथा नाटक की प्रभावोत्पादकता को लक्ष्य कर शिक्षा-प्रद एवं प्रेरणादायक नाटक ही अधिक लिखे गये, जिनका मुख्य उद्देश्य था सामाजिक एवं धार्मिक क्षेत्र में सुधारकर राष्ट्रीय चेतना तथा जन-जागरण की भावना भरना तथा जनता की साहित्यिक रुचि को परिष्कृत कर उसे सुरुचि सम्पन्न बनाना। भारतेन्दुयुगीन नाटककारों की नाटकों के प्रति इस अपूर्व निष्ठा, सक्रियता एवं युग सम्बद्धता को लक्ष्य ही सत्येन्द्र तनेजा ने भारतेन्दुयुगीन नाटकों को नवजागरण का एक प्रमुख अस्त्र स्वीकार किया है अतः लिखते हैं - 'इस युग के नाटककार के लिये नाटक एक ऐसा मंच बन गया था

१. बालकृष्ण मट्ट -- हिन्दी प्रदीप, भाग २५, संख्या ६-१२ के 'पारसी थियेटर' शीर्षक से उद्धृत।

२. श्रीनिवासदास -- 'रणवीर प्रेमोद्दिनी' प्रस्तावना

३. कलवन्त नागी -- 'रंगमंच', पृष्ठ १८६

४. किशोरीलाल गोस्वामी -- 'नाट्यसंभव', प्रस्तावना, पृष्ठ २

जिस्के माध्यम से मनोरंजन से कहीं बढ़कर परिवर्तन सुधार तथा नवजागरण लाया जा सके, इस तरह पुनरुत्थान के लक्ष्य अब नाटक के लक्ष्य हो गये।^१ जो तत्कालीन नाटकों के उद्देश्य को ही स्पष्ट करता है।

इस प्रकार भारतेन्दु तथा सहृदय सामान्जिकों के प्रयत्न से नाटक के उद्देश्य में तो अन्तर आया ही साथ ही उस उद्देश्य की पूर्ति के लिये उन्होंने प्रचलित नाट्य शैलियों— रामलीला, रासलीला, बंगला नाटक तथा पारसी नाटक — के रंगमंचीय गुणों को समन्वित कर नाट्य रचना सम्बन्धी एक नवीन मानदण्ड स्थापित किया, जिसने पारसी रंगमंचों की कृत्रिमता एवं कमत्कार प्रदर्शन की अपेक्षा स्वामाविकता तथा सरलता पर विशेष ध्यान दिया। किन्तु जहाँ तक भारतेन्दुयुगीन नाटकों के रंग-संयोजन का सम्बन्ध है, चूँकि रंगमंच उनके लिये जनसामान्य तक पहुँचने का एक साधन मात्र था अतः उन्होंने जितना ध्यान अपने कथ्य पर दिया उतना उसकी साब-सज्जा पर नहीं और यही कारण है कि भारतेन्दुयुगीन नाटकों का सम्पूर्ण रंगमंचीय विधान पारसी रंगमंचों की कमत्कारिता के विपरीत स्वामाविकता सरलता एवं यथार्थता की भूमि पर ही आधारित है, जिसका मुख्य उद्देश्य था अपने कथ्य को एक स्वामाविक भावभूमि प्रदान करना जो उनके नाटकों के दृश्यविधान अभिनय एवं वेशभूषा के विश्लेषण से पूर्णतः स्पष्ट भी है।

दृश्यविधान—

समान सुधार की भावना से प्रेरित होने के कारण भारतेन्दुयुगीन ये नाटक अधिकांशतः सार्वजनिक स्थानों, मैलों तमाशों इत्यादि में दिसाये जाते थे। अतः इनमें दृश्यविधान को वह महत्त्व न दिया जा सका जो पारसी रंगमंचों को प्राप्त था। दृश्य-विधान इनके लिये स्थान-विशेष को सँकेतित करने का एक माध्यम मात्र था जो यथा-शक्ति साधारण पर्वों तथा थोड़ी बहुत सहज उपलब्ध सामग्री एकत्रित कर शीघ्र ही तैयार कर लिया जाता था तथा आवश्यकतानुसार वैसे एक स्थान से दूसरे स्थान पर वासानी से ले जाया जा सकता था। भारतेन्दुयुगीन ऐसे ही सहज उपलब्ध रंगमंच की एक कलक गोपालराम गहमरी के निम्न कथन में देखी जा सकती है —

‘बयालीस बर्ष पहले की बात है कि काशी के भारतेन्दु ने बलिया में

१. सत्येन्द्र तनेजा — ‘वापुनिक हिन्दी नाटकों और रंगमंच संपा० मेमिबन्ड केन, पृष्ठ ७८।

‘सत्य हरिश्चन्द्र’ नाटक स्वयं हरिश्चन्द्र बनकर रखा था उस समय पर्दा और सीनो का बजाव नहीं था, लेकिन जो कुछ स्टेज उस समय बना था, बजाव के कपड़े तानकर जो काम मारतेन्दु ने कर दिखाया था उसकी महिमा यूरोपियन ठेडियों तक ने माई थी ।^१ जिससे स्पष्ट है कि रंगमंच का महत्त्व इनके लिये गौण था और यही कारण है कि इस युग की अधिकांश नाटककारों ने प्रचलित रंगमंचों की यथार्थ मंच-सज्जा को महत्त्व देने की अपेक्षा दृश्य का सौंदर्य मात्र कर कार्य-व्यापार प्रारम्भ कर दिया है यथा — ‘वैदिकी हिंसा हिंसा न भवति’ में — रक्त से रंगा हुआ राजभवन, पुनाघर, राजपथ, यमपुरी । ‘प्रेमजोगिनी’ में — मन्दिर का चौक, बुभुक्षित दीक्षित की बैठक । ‘अन्धेर नगरी’ में — बाह्य प्रान्त, बाजार, जंगल राजसभा, अरण्य, शमशान तथा ‘भारत दुर्दशा’ में — किताब-खाना, गम्भीर वन का मध्य भाग इत्यादि, जो प्रायः पर्दों पर अंकित कर दिये जाते थे । किन्तु वहाँ दृश्य-विधान में अपेक्षित सजीवता लानी चाही है वहाँ उन्होंने तत्सम्बन्धी वस्तुओं का उल्लेख भी यथास्थान कर दिया है । जैसे ‘भारत दुर्दशा’ में — शमशान — वहाँ टूटे-फूटे मन्दिर हैं तथा कोर स्यार आदि धूम रहे हैं तथा इधर-उधर अस्थियाँ पड़ी हैं । मैदान — वहाँ फौज के डेरे दिखाई पड़ते हैं । कमरा जेजेजी ठंग से सजा हुआ मेज कुर्सी लगी हुई है । इसी प्रकार नीलदेवी में जमीर की मबलिस का एक दृश्य — जमीर गद्दी पर बैठा है । दो चार शेरक लड़े हैं । दो चार मुसाह्वि बैठे हैं । सामने शराब के पियाले, सुराही, पानदान इतरदान रखा है, जो प्रायः सहज उपलब्ध ही होता था ।

अतः स्पष्ट है कि मारतेन्दुयुगीन नाटकों का दृश्य-विधान रंगसंयोजन की दृष्टि से काफी सरल था, दृश्यों की संख्या भी बहुत अधिक नहीं थी जिससे उन्हें मंच पर प्रस्तुत करने में कोई विशेष कठिनाई नहीं होती थी । हाँ, दृश्य-विधान सम्बन्धी एक दोष अवश्य सटकता है और वह है दृश्यों का अतिशीघ्र बदलना । किन्तु इसके मूल में कलावि एवं नवीनता का आग्रह ही विशेष था जिसे स्वीकार करते हुए मारतेन्दु ने स्वयं लिखा है, ‘प्राचीन की अपेक्षा नवीन की परम मुख्यता बारम्बार दृश्यों के बदलने में है और इसी हेतु एक-एक अंक में अनेक-अनेक नपार्कों की कल्पना की जाती है क्योंकि इस समय में नाटक के ठेकों के साथ विविध दृश्यों को दिखलाना भी आवश्यक समझा

गया है ।^१ अतः इसको भारतेन्दुयुगीन नाटकों का दोष न मानकर उनकी उपलब्धि ही मानना पड़ेगा । जिसके सम्यक् निर्वाह का पूर्ण प्रयत्न भी नाटककारों द्वारा स्वयं ही किया जा गया । किन्तु फिर भी कहीं-कहीं दृश्यों की संख्या अधिक होने तथा स्थान, काल एवं कार्य एक्य पर ध्यान न देने के कारण दृश्य-विधान कुछ जटिल एवं अस्वामाकिक भी हो गया है । बाबू तोताराम का 'विवाह विहम्बन' इसका प्रत्यक्ष उदाहरण है । वस्तुतः यहाँ जिस कार्य को नाटककार छोटे से कार्य-व्यापार द्वारा प्रस्तुत कर सकता था वही कार्य उसने लगभग २०० पृष्ठों में पूर्ण किया । वर्णनात्मकता उसमें यहाँ तक है कि नाटक उबाऊ तथा नीरस हो गया है । इसके साथ ही पात्र किसी कार्य के लिये बाहर जाते हैं और तत्क्षण ही वह कार्य करके वापस आ जाते हैं, यहाँ तक कि इस बीच किसी से कुछ बात भी नहीं हो पाती, जो नाटकीय-व्यापार की दृष्टि से बहुत ही अस्वामाकिक लगता है । इसके विपरीत काश्मिनाथ खत्री ने तो अपने नाटक 'ग्राम पाठशाला' तथा 'निकृष्ट नौकरी' में दृश्यविधान की ज़रूरतनाकर नाटक की योजना ही कथात्मक शैली में की है जहाँ अंकों तथा दृश्य-विधान का कोई निर्देश देने की ज़रूरत इस एक वाक्य 'यही सोचते-सोचते गाँव के समीप आ गया और एक किसान को खेत काटते हुए देखकर पूछने लगा ।'^२ के साथ ही दूसरा दृश्य बदल जाता है ।

अतः दृश्यविधान के सम्बन्ध में यहाँ इतना ही कहना उचित होगा कि रंगमंच इनके लिये साधन मात्र था तथा हिन्दी रंगमंच का प्रयोग काल होने के कारण कहीं-कहीं नाटक में यद्यपि दृश्यविधान सम्बन्धी कुछ दोष भी आ गये हैं किन्तु उनके नाट्य रचना सम्बन्धी महान् उद्देश्य को देखते हुए उनका यह दोष नगण्य ही था, साथ ही हिन्दी रंगमंच के उत्साही रङ्गकर्मीयों ने अपनी रंग-प्रतिभा के आधार पर उन दोषों का निराकरण कर उन्हें यथासम्भव अभिनेय बना दिया था ।

अभिनय —

नाटक में स्वामाकिकता को प्रत्रय देने के कारण भारतेन्दुयुगीन इन नाटककारों ने अपने नाटकों में अभिनय तत्त्व पर विशेष ध्यान दिया । इस सम्बन्ध में उनका कहना था कि भावसूक्त वैष्ठा और अंगविज्ञेय नाटक खेलने वाले के प्रधान गुण हैं,

१. भारतेन्दु हरिश्चन्द्र 'नाटक' — सम्पा० दामोदरस्वरूप गुप्त, पृष्ठ १०-११

२. काश्मिनाथ खत्री — 'ग्राम पाठशाला', पृष्ठ ११

इनका अभ्यास विशेषकर होना चाहिये, क्योंकि इनके बिना अभिनय केवल चित्र-प्रदर्शन तुल्य ही रहता है।^१ किन्तु अभिनय के प्रति उनका यह आग्रह शारीरिक अभिनय के प्रति न होकर भावाभिनय के प्रति ही था। जिसका उल्लेख करते हुए मारतेन्दु ने स्वयं कहा है — 'नृत्य की भाँति रंगस्थल पर पात्रों को हस्तक भाव वा मुख, नेत्र, मू के सूक्ष्मतर भाव दिखलाने की आवश्यकता नहीं, स्वर भाव और यथायोग्य स्थान पर अंगभंगी भाव ही दिखलाने चाहिये।'^२

वस्तुतः ये नाटककार पारसी रंगमंच पर नाटकों के ऐसे प्रदर्शन देख चुके थे जहाँ पात्र तोते की भाँति रटे-रटाये संवादों को उच्च स्वर में समान भाव से बोल जाते थे, जो नाटक की मूल आत्मा का हनन कर नाटकों की स्वाभाविकता में भी बाधक थे। अतः मारतेन्दु ने अपने नाटकों में स्वाभाविकता को बनाये रखने के लिये अभिनय सम्बन्धी कुछ विशेष निर्देश दिए, जो पात्रों के चलने फिरने, बोलने देखने सभी के सम्बन्ध में पात्रों की स्वाभाविकता के ही समर्थक थे। संवादों की स्वाभाविकता के सम्बन्ध में उनका कहना था कि — 'शोक, हर्ष, हास, क्रोधादि के समय पात्रों को स्वर भी घटाना बढ़ाना उचित है। 'वाप ही वाप' ऐसे स्वर में कहना चाहिये कि बोध हो कि धीरे-धीरे कहता है किन्तु तब भी इतना उच्च हो कि श्रोतागण निष्कण्टक सुन लें।'^३ इसी प्रकार दृष्टि-निर्देश के सम्बन्ध में उनका कहना था कि 'यद्यपि परस्पर वार्ता करने में पात्रों की दृष्टि परस्पर रहेगी किन्तु बहुत से विषय पात्रों को दर्शकों की ओर देखकर कहने पड़ेंगे। इस अवसर पर अभिनय चातुर्य यह है कि यद्यपि पात्र दर्शकों की ओर देखे किन्तु यह न बोध हो कि वह बातें वे दर्शकों से कहते हैं।' जिसको व्यवहार में लाकर मारतेन्दु ने तत्कालीन नाटककारों एवं अभिनेताओं के समक्ष नाट्याभिनय का एक नवीन वादार्थ प्रस्तुत किया, जिसका अनुकरण कर नाटककारों ने अपने नाटकों को यथासम्भव

१. रायदेवी प्रसाद पूर्ण - चन्द्रकला मानुसुमार नाटक - प्रस्तावना, पृष्ठ १०

२. मारतेन्दु हरिश्चन्द्र - 'नाटक' सम्पा० दामोदर स्वरूप गुप्त, पृष्ठ ३८

३. मारतेन्दु हरिश्चन्द्र - 'नाटक', पृष्ठ ३७

४. वही ,, ,, , पृष्ठ ३७-३८

स्वामाविकता प्रदान करने की चेष्टा की है। और यही कारण है कि मारतेन्दुयुगीन नाटकों में ये अभिनय सम्बन्धी निर्देश सर्वत्र मिले हैं जो नाट्यवस्तु की स्वामाविकता प्रदान करने के साथ ही नाटककार के मनोभावों को दर्शकों तक पहुँचाने में भी पूर्णतः समर्थ थे। उनके ये अभिनय संकेत पात्रों की स्थिति, हाव-भाव, कार्य-व्यापार तथा मनोभावों को तो संकेतित करते ही हैं साथ ही नाटक में रोचकता एवं गतिशीलता भी लाते हैं। कतिपय संकेत दृष्टव्य हैं —

‘भारत जननी निद्रित सी बैठी है। भारत सन्तान डहर-उधर सी रहे हैं। भारतमाता के पास जाकर कई बेर आकर। रोती हुई भारत जननी की ठोड़ी पर हाथ रखकर। इसी प्रकार — नाउन बैठी है मालती उसका पुरुष-वेष बना रही है। मोँहा पर हाथ फेर हँसती है, पुरुष के स्नान चली है, पास जा उसे पान खिला देती है, और प्रणयपूर्वक उसे श्लेष्या पर बैठाती है तत्पश्चात् बाप भी बैठ जाती है।^१ अथवा ‘बालस्य- मोटा आदमी जंभाई लेता हुआ धीर-धीरे आगे।’^२

इसके अतिरिक्त नाटककारों ने अभिनय को स्वामाविक बनाने के लिये भावों के अनुरूप स्वरों के घटाने बढ़ाने तथा दृष्टि विक्षेप पर भी जोर दिया है। इस युग के अधिकांश नाटककार एक साहित्यकार के साथ-साथ अभिनेता भी थे अतः अभिनय की स्वामाविकता की ओर उनकी दृष्टि सहज ही चली गई थी। उनके नाटकों में दिये गये वाणी तथा अभिनय दृष्टि सम्बन्धी निर्देश जैसे — हँसकर, कुड़कर, कृत्रिम रुदन के स्वर में, सोकर, चकित हो, अवरण से, क्रोध से, स्नात, नम्मीर और कठोर स्वर से, डरता और काँपता हुआ रोकर, बाँककर ऊँचे स्वर से, साधारण स्वर से चिल्लाकर, जाँस मलकर, टेढ़ी दृष्टि से, क्रोध से देखकर, जाँस से दूर जाने को इंगित करना इत्यादि प्रत्यक्षातः उनकी स्वामाविक रंग-दृष्टि के ही परिचायक हैं, जो अभिनेताओं को अभिनय सम्बन्धी सही दिशा निर्देश देने के साथ ही अभिनय को अपेक्षित स्वामाविकता प्रदान करने में भी सहायक हुए हैं।

१. मारतेन्दु हरिश्चन्द्र — ‘भारत जननी’ मारतेन्दु ग्रन्थावली, भाग १,

सम्पा० ब्रजराजदास, पृष्ठ ५०९-५१५।

२. बालकृष्ण मट्ट — ‘कैसा काम वैसा परिणाम’ मट्टनाटकावली, सम्पा० धनंजयमट्ट, पृष्ठ ११६-१२१।

३. मारतेन्दु हरिश्चन्द्र — ‘भारत दुर्दशा’ मारतेन्दु ग्रन्थावली भाग १, सम्पा० ब्रजराजदास, पृष्ठ ४०६।

वेश्मूषा—

भारतेन्दु युग के नाटककारों की यह स्वामाविकता तथा सरलता दृश्य-सज्जा तथा अभिनय के साथ ही पात्रों की साज-सज्जा तथा वेश्मूषा के सम्बन्ध में भी स्पष्ट दिखाई देती है। यद्यपि अभिनय को विशेष महत्त्व देने के कारण भारतेन्दुयुगीन नाटकों में वेश्मूषा पर विशेष ध्यान तो नहीं दिया गया था फिर भी अभिनय की स्वामाविकता को बनाये रखने के लिए उन्होंने वेश्मूषा को साधन रूप में सर्वत्र ही स्वीकार किया है। वेश्मूषा की स्वामाविकता के सम्बन्ध में उनकी मान्यता थी कि वेश और वाणी दोनों ही पात्र की योग्यतानुसार होनी चाहिए।^१ और इसकी उपादेयता को लक्ष्य करके ही उन्होंने अपने नाटक निबन्ध में एक वेशविधायक की आवश्यकता का अनुभव किया है। 'जो स्वभाव और अवस्था का विचार करके वेश-रचना कर दे।'^२

वेश्मूषा में पात्रानुकूलता का ध्यान रखने के कारण इनके नाटकों में निर्देशित वेश्मूषा प्रायः आढम्बरहीन एवं सहज उपलब्ध ही थी, जो उनके नाटकों में दिये गये वेश्मूषा सम्बन्धी निर्देशों से स्वतः स्पष्ट है यथा 'भारत बन्नी' में एक टूटे देवालय की सहन में एक मेंढी साड़ी पहने बाळ लोळे भारत बन्नी निद्रित सी बैठी है' इसी प्रकार 'प्रेमबोगिनी' में 'पुरोहित गळे में माला पहिने टीका दिरे उन्वच-सा बाता है।' उनके प्रतीकात्मक नाटकों में वहाँ वेश्मूषा का उपयोग मुख्यतः सांकेतिक रूप में हुआ है, वेश्मूषा पात्रों के मनोभावों एवं चारित्रिक विशेषताओं के उद्घाटन में भी सर्वथा स्वामाविक एवं सार्थक सिद्ध हुई है। 'भारत दुर्दशा' में 'भारत की वेश्मूषा इसका प्रत्यक्ष उदाहरण है वहाँ नाटककार वेश्मूषा सम्बन्धी छोटे से निर्देश -- 'फटे कपड़े पहने, सिर पर कर्बकिरीट, हाथ में टेकने की छड़ी' मात्र से देश की गरीबी, विगत सत्ता तथा असहायता की ओर लोगों का ध्यान आकृष्ट करा दिया है। 'भारत दुर्दशा' की भाँति ही 'प्रेमघन' में भी अपने 'भारत सोमग्य' में पात्रों की वेश्मूषा का सांकेतिक चित्रण किया है जो नाटककार की भावनाओं से सम्बद्ध होने के कारण अत्यन्त

१. भारतेन्दु हरिश्चन्द्र 'नाटक' संपा० दामोदरस्वरूप गुप्त, पृष्ठ ३४

२. वही " " " " पृष्ठ ३४

स्वामाधिक बन पड़ी है। साथ ही अपनी सरलता एवं सहज उपलब्धता के कारण नाटकों के रचन में भी विशेष सहायक एवं प्रभावी सिद्ध हुई है।

इस प्रकार मारतेन्दुयुगीन नाटकों के रंगमंचीय विश्लेषण से हम इस निष्कर्ष पर पहुँचे हैं कि नाट्य रचना करते समय रंगमंच की प्रभावोत्पादकता को दृष्टि में रखने के कारण इस युग के नाटकों में भाषा, अभिनय, वेशभूषा तथा दृश्य-विधान सभी दृष्टियों से रंग-संयोजन की पर्याप्त क्षमता तो थी ही, कुछ एवं उत्साही रंग-कर्मियों ने उन्हें अपने अनुभव एवं अभिनय में डालकर नाटकों की रंगक्षमता को अत्यधिक विश्वसनीय एवं प्रभावपूर्ण बना दिया। और यही कारण है कि पारसी रंगमंचों की आकर्षक प्रदर्शन पद्धति एवं लोकप्रियता के बावजूद मारतेन्दुयुगीन यह नाटक थोड़े ही समय में सम्पूर्ण उच्च भारत में मनोरंजन के एक महत्वपूर्ण साधन के रूप में स्वीकार किये गये। ब्रिज सफल प्रदर्शन ने हिन्दी नाट्य-जात में एक नये रंग आन्दोलन का सूत्रपात किया।

किन्तु यहाँ यह भी उल्लेखनीय है कि यद्यपि इन नाटककारों ने अपने नाटकों की रचना मूलतः पारसी रंगमंचों की प्रतिक्रियास्वरूप एक अव्यावसायिक एवं परिष्कृत रंगमंच की स्थापना के उद्देश्य से की थी तथा अपने नाटकों को यथासम्भव उनके दुष्प्रभावों से बचाने की चेष्टा भी की थी, किन्तु जनरल की अवहेलना के अभाव में वह पारसी रंगमंच की आकर्षक प्रदर्शन-पद्धति से अपने नाटकों को पूर्णतः मुक्त भी नहीं रख सके। वरन् सत्य तो यह है कि दर्शकों की दिलगी के प्रयास में पारसी रंगमंच की कतिपय विशेषताएँ तत्कालीन नाटकों में अनायास ही आ गयी थी। मारतेन्दुयुगीन नाटकों में निहित नृत्यगीत की अधिकता, आवश्यक उद्बलक एवं हास्योत्पादक नाट्यस्थितियों की अवतारणा तथा लोकभाषा के आग्रह में प्रयुक्त निम्नस्तरीय शब्दों के मूल में पारसी रंगमंचों की अप्रत्याशित प्रदर्शन पद्धति की क्रियाशील थी, जिसे वह चाहते हुए भी न छोड़ सके। उन्होंने स्वयं स्वीकार भी किया है कि, 'इनके परदे और नाट्यालय के सजावट साब सुन्दर और सबीले, अभिनय के चारों गुणों से युक्त पात्र और उनकी समस्त प्रकार की बक, हाव, भाव, कटाक्ष कहाँ तक गिनार्वे सभी अच्छा है केवल भाषा अच्छी तरह शुद्ध और साफ नहीं है।'^१

१. बदरीनारायण बोवरी 'प्रेमघन' 'प्रेमघन खंख' सम्पा० - प्रभाकरेश्वरप्रसाद
उपाध्याय, पृष्ठ २६।

अतः इसमें तो कोई दो राय ही नहीं कि भारतेन्दुयुगीन नाटककार पारसी रंगमंच से प्रभावित थे किन्तु पारसी रंगमंच के गुणों के साथ-साथ वह उनके अङ्गुणों से भी परिचित थे, अतः उन्होंने अपने नाटकों में पारसी रंग रूढ़ियों को यथासम्भव परिष्कृत एवं संशोधित रूप में ही प्रस्तुत करने का प्रयास किया है। फिर भी कुछ प्रभाव दृष्टव्य है :-

भारतेन्दुयुगीन नाटकों पर पारसी रंगमंच का सर्वाधिक प्रभाव पद्य तथा गीतों के प्रयोग में दिखाई देता है। फलतः भारतेन्दुयुगीन नाटकों में गीतों का प्रयोग प्रचुरता से हुआ है। किसी-किसी नाटक में तो गीतों की संख्या लगभग १४-१५ तक पहुँच गयी है। भारतेन्दु के ही 'भारत दुर्दशा' तथा 'भारत जननी' इसके प्रत्यक्ष प्रमाण हैं। यद्यपि नाटककार ने गीतों को नाटकीय कथा से जोड़कर उन्हें यथासंभव स्वभाविक बनाने की चेष्टा की है फिर भी पारसी रंगमंच की थोड़ी बहुत छाप उन पर स्पष्ट दिखाई देती है, जो तत्कालीन नाटकों में कई रूपों में दृष्टिगत है - प्रथम, इनकी विषयवस्तु पारसी नाटकों के अनुरूप भ्रान्तिक तथा उल्लेखना को उद्दीप्त करने वाली है यथा 'मदवा पीले बोजन बीत्यो जात'।^१ 'हाँ मोसे सेजिया चढ़लि नहीं जाई हो'।^२ 'सुनोनी तेरी सुरत भरे जिय माई, तन में मन में नैनन में रहि तेरी हवी समाई'।^३ दूसरा, पारसी नाटकों की भाँति गीतों को छयताल तथा त्रयताल के राग रागनियों में गाने की परम्परा, जिसका स्रोत नाटककारों ने अधिकांशतः गीतों के प्रारम्भ में ही कर दिया है जैसे - 'भारत दुर्दशा' में - राग काफ़ी, धनात्री का मेळ ताल धमार राग काफ़ी, राग तेती गौरी। इसी प्रकार 'नीलदेवी' में फिक्रौंटी बल्द तिताला, गच्छ, राग कलिंगड़ा, विहाग, ठुमरी, तिताला तथा 'भारत जननी' में - पारव कलिंगड़ा, राग वसन्त, होली, राग बेती, सोरठ, मलार भैरव ताल हकताला, ठुमरी। तीसरा गीतों में भ्रान्तिक भावनाओं को प्रकट देने के कारण अश्लील शब्दावली का प्रयोग यथा -

‘ हा गरवा लावे गिरबारी हो, देखो छाव सरम सब का की
होड़े चट निपट निरब मुस नूमे बारी - बारी ।’^४

१. भारतेन्दु हरिश्चन्द्र - 'भारत दुर्दशा' भारतेन्दु ग्रन्थावली भाग १, संपा० -
ब्रजराजदास, पृ० ४८३

२. भारतेन्दु हरिश्चन्द्र - 'नीलदेवी' ,, ,, ,, पृष्ठ ५४३

३. कैशवराज मट्ट - 'सुन्याद सुन्याद' पृष्ठ १८

४. भारतेन्दु हरिश्चन्द्र - 'नीलदेवी' भारतेन्दु ग्रन्थावली भाग १, सम्पा० ब्रजराजदास, पृ० ५०५

जो तत्कालीन नाटकों की साहित्यिकता अथवा गरिमा को खण्डित करती है। चौथा, पारसी नाटकों के अनुकरण पर गञ्ज तथा शेरशायरी का विशेष प्रयोग। इस प्रकार गीतों के प्रयोग में तो पारसी रंगमंच का प्रभाव दृष्टिगत है ही उनकी तुकबन्दी, चुटकुले-बाजी, दृष्टान्त, कहावतों मुहावरों तथा पद्यमय संवादों के प्रयोग में भी पारसी रंगमंच की संगीतात्मक प्रवृत्ति के ही दर्शन होते हैं, वैदिकी हिंसा हिंसा न भवति में तो नाटक-कार ने पद्यात्मक प्रयोगों की जति ही करदी है। 'प्रेमजोगिनी' के दूसरे गर्भांक में दलाल गंगापुत्र, मंडेरिया और भूरीसिंह के संवादों में भी नाटककार पद्यात्मकता ही दर्शनीय है।

भारतेन्दुयुगीन नाटकों की इस पद्यात्मकता को पारसी रंगमंच का प्रभाव स्वीकार करते हुए डॉ० वेदपाल सन्ना ने स्पष्ट लिखा है, 'यह स्पष्ट रूप से पारसी रंगमंचीय नाटकों के प्रभाव का फल है। रंगमंचीय नाटकों के पद्य की भाँति इन नाटकों के पद्य भी अधिकतर व्यर्थ, मदे और अनाटकीय हैं। इनमें संस्कृत के पद्यों जैसे कवित्वगुण-मावात्मकता तथा प्रभाव नहीं है।^१ किन्तु सत्य तो यह है कि एक तो ऐसे स्थल बहुत कम हैं और जो हैं वह उन पर युग का प्रभाव मात्र था, बिना सर्वथा मुक्त हो पाना प्रत्येक नाटककार के लिये सम्भव न था अतः मात्र इस आधार पर भारतेन्दुयुगीन नाटकों की महत्ता को नकारा नहीं जा सकता।

पारसी रंगमंच का दूसरा प्रभाव जो भारतेन्दुयुगीन नाटकों में दिखाई देता है वह है लोकभाषा के जाग्रह में अपेक्षाभूत अश्लील एवं निम्नस्तरीय शब्दों का प्रयोग। तत्कालीन नाटकों में प्रयुक्त -- चुत्तिया, हरामबादा, हरामबादी, झिनाल, लुच्चा, लुच्चिन, हरामी के पिल्ले, दाढ़ीबार, मंडुये, चूतर, सुजर, कुची, छाना मूतना इत्यादि कुछ ऐसे ही अशिष्ट शब्द हैं, जिनका बेचड़क प्रयोग पारसी रंगमंचों पर किया जाता था।

भाषा प्रयोग के साथ पारसी रंगमंच की यह अश्लीलता उनके नाटकीय प्रदर्शन में भी यथा-कदा दिखाई देती है। 'भारतदुर्गेश' में नित्यंजना की वेषमूषा-- 'बाँधिया, सिर कुछा ऊँची चोली दुपट्टा ऐसा गिरता पड़ता कि अंग लुठे' के वचन में पारसी रंगमंच की आकर्षक प्रदर्शन भावना ही दृष्टिगत होती है। यद्यपि इसके प्रदर्शन

१. डॉ० वेदपाल सन्ना 'विमल' - 'हिन्दी नाटक साहित्य का आलोचनात्मक अध्ययन', पृष्ठ १०८

द्वारा नाटककार ने अपनी भावनाओं को पूर्णतः साकार करने का ही प्रयास^{किया} है किन्तु फिर भी एक सम्य एवं सुलब्धिपूर्ण जन-समूह के समक्ष उस समय नारी को (भले ही वह पुरुष ही क्यों न हो) इस रूप में प्रस्तुत करना एक कठिन कार्य था । इसी प्रकार सज्जाद सम्बुल में पीरू का अनावश्यक उछलना, रंगमंच पर बन्दर का नाचना तथा 'वैदिकी हिंसा हिंसा न भवति' में राजा एवं मन्त्री का एक दूसरे के सिर पर धौल मार कर ताल देकर नाचना तथा पुरोहित के सिर और पैर को फड़फड़ाकर नाचना, नाचते-गिरकर अवैत हो जाना तथा बीच में झूतर फेर के बैठने में पारसी रंगमंच की अनावश्यक उछलकूद काँतूहलता अथवा अश्लीलता की प्रवृत्ति के ही दर्शन होते हैं ।

इस प्रकार यद्यपि पारसी रंगमंच का विरोध करते हुए भी उसकी कतिपय विशेषताएँ भारतेन्दुयुगीन नाटकों में आ गयी हैं किन्तु यह उनपर युगीन प्रभाव मात्र था । इससे नाटक की आत्मा में कोई अन्तर नहीं आया है । पारसी रंगमंच की कतिपय विशेषताओं को ग्रहण करते हुए भी नाटक अपने उद्देश्य या जीवन को यथार्थरूप में प्रस्तुत करने तथा सामाजिकों की रुचि को परिष्कृत कर उन्हें युग यथार्थ के प्रति जागरूक करने में पूर्णतः सफल है । और यही कारण है कि पारसी रंगमंच से बहुत कुछ समानता रखते हुए भी विद्वानों ने हिन्दी नाटक और रंगमंच को पारसी रंगमंच का अनुवर्ती न मानकर प्रतिक्रिया ही माना है । उनका कहना था कि, 'हिन्दी रंगमंच का जो भी इतिहास है वह पारसी रंगमंच की प्रतिक्रिया का इतिहास है ।' जिसने हिन्दी रंगमंच के विकास के लिये परवर्ती नाटककारों को एक सुदृढ़ आधार दिया ।

निष्कर्ष -

भारतेन्दुयुगीन नाटकों के सर्वांगीण विवेक-विश्लेषण के उपरान्त हम अन्ततः इस निष्कर्ष पर पहुँचे हैं कि पारसी रंगमंच की प्रतिक्रियास्वरूप भारतेन्दु तथा सहयोगी नाटककारों ने प्रचलित नाट्य रुढ़ियों को संशोधित कर हिन्दी नाट्य-जगत् में प्रचलित ऐतिहासिक, पौराणिक एवं प्रेम-प्रधान विषयों की अपेक्षा सामाजिक विषयों अथवा सन्दर्भों यथा स्नात में फेली कर्मान्विता, दुःसह नारीजीवन, सामाजिक

विसंगतियों एवं भ्रष्टाचार, अंग्रेज सरकार की अन्यायपूर्ण नीतियों तथा उनसे बैखार मारतीयों की अज्ञानता, अशिक्षा, अकम्प्यता तथा राष्ट्रीय समस्याओं के प्रति उनकी निष्क्रियता अथवा उदासीनता आदि की ग्रहण कर सामाजिक नाटकों की जिस नवीन परम्परा को जन्म दिया वह रंगमंचीय स्वाभाविकता एवं सरलता के साथ ही युगीन जीवन सन्दर्भों एवं समकालीन चरित्रों को उनके यथार्थ रूप में प्रस्तुत करने में तो पूर्णतः समर्थ हैं ही, साथ ही अपने इन नाटकों में उन्होंने नाटकीय चरित्रों के माध्यम से समाज के शोषित, उपेक्षित अथवा पीड़ितवर्ग के प्रति अपनी सहानुभूति तथा उच्च वर्गों के प्रति आलोचना एवं आक्रोश का भाव व्यक्त कर युग के जिस जीवन्त यथार्थ के दर्शन कराये हैं वह उनकी यथार्थपरक दृष्टि का ही परिणाम है, जिसने युग जीवन से अपना अभिन्न सम्बन्ध स्थापित कर हिन्दी नाटकों में यथार्थवादी नाटकों की आधारशिला रखी।

किन्तु वहाँ एक सिद्धान्त रूप में इस युग के नाटकों को यथार्थवादी स्वीकार किये जाने का प्रश्न है तो उनमें निहित पञ्चत्रों की अधिकता, चरित्र चित्रण का अभाव, भावातिशयता, विषयगत गम्भीरता एवं गहनता का अभाव, वस्तु विकास में संकलनत्रय की अवहेलना तथा नाट्य शिल्प पर पड़े संस्कृत नाट्य-विधान के प्रभाव को लक्ष्य कर उन्हें यथार्थवादी नाटकों की श्रेणी में परिगणित नहीं किया जाता है। जबकि ध्यान से देखा जाय तो यह उन पर युगीन प्रभावमात्र था, जिससे मारतेन्दु युगीन समस्त नाटककार अपने परवर्ती नाटकों में क्रमशः मुक्त होते दिखाई देते हैं। तत्कालीन नाटकों में प्रयुक्त नांदी, सूत्रधार, नटी, मंगलाचरण मरतवाक्य, प्रस्तावना इत्यादि का क्रमशः लोप उनकी इस यथार्थोन्मुखी दृष्टि के ही परिचायक हैं। किन्तु पाश्चात्य सिद्धान्तों के साथ ही भारतीय साहित्य सिद्धान्तों से मेलोपार्ति परिचित होने के कारण, वह इसके लिए विशेष आग्रहशील नहीं थे अतः उन्होंने अपने नाटकों में पाश्चात्य सिद्धान्तों का अन्वधानुकरण करने की अपेक्षा अपनी सन्ध्यात्मकबुद्धि के आलोक में प्राचीन तथा नवीन एवं भारतीय तथा पाश्चात्य सिद्धान्तों में समन्वय कर नाट्य-रक्षा सम्बन्धी कुछ नवीन सिद्धान्त बनाये। साथ ही मारतेन्दु का यथार्थ पाश्चात्य विचारधारा से भिन्न भारतीय परिस्थितियों से उत्पन्न उनका अपना मौलिक यथार्थ था, जिसका मुख्य उद्देश्य अपने समसामयिक यथार्थ को उद्घाटित कर जन-सामान्य को उद्बुद्ध करना था, किसी वाद के चक्कर में पड़कर सिद्धान्तों में उलझना नहीं। अतः एक सिद्धान्त रूप में मारतेन्दु युगीन नाटकों को यथार्थवादी नाटकों की संज्ञा मेल ही न दी जा सके किन्तु

यह निर्विवाद सत्य है, कि हिन्दी नाटक के शैशवकाल में, जबकि नाट्य विषय के रूप में सर्वत्र ऐतिहासिक, पौराणिक एवं प्रेमप्रधान प्रसंगों का ही प्राधान्य था, उसे इतिहास तथा पुराण की अपेक्षा यथार्थ जीवन से जोड़कर, जो कि यथार्थवादी नाटकों की एक मूलभूत आवश्यकता एवं विशेषता मानी जाती है -- एक सर्वथा नवीन रूप देना मूलतः उनकी यथार्थपरक दृष्टि का ही परिणाम है, जो अन्ततः उन्हें हिन्दी साहित्य में यथार्थवादी नाटकों के अधिष्ठाता के रूप में प्रतिष्ठित करती है । किन्तु मारतेन्दु की मृत्यु के पश्चात् उचित निर्देशन के अभाव में उनकी यह सुविकसित यथार्थोन्मुखी नाट्य-परम्परा साहित्यिकता से विमुक्त हो व्यावसायिकता की ओर प्रवृत्त हुई और उसमें पुनः समसामयिक समस्याओं की अपेक्षा पौराणिक ऐतिहासिक एवं प्रेमप्रधान कथानकों की ही ग्रहण किया गया । साथ ही मौलिक नाटकों के अभाव में अनुवादों का भी प्रचलन हुआ । और इस प्रकार मारतेन्दु युगीन यथार्थवादी नाटकों की यह धारा कुछ दिनों तक विलुप्त सी रही, किन्तु सन् १९०० में महावीर प्रसाद द्विवेदी के तत्क प्रयत्नों द्वारा इसका पुनः उद्धार हुआ ।

अध्याय ४

द्विवेदी - प्रसाद युग

द्विवेदी - प्रसाद युग (सन् १९०० से १९३० ई० तक)

भारतेन्दु के पश्चात् उचित निर्देशन के अभाव में भारतेन्दु प्रवर्तित जो नाट्यधारा विमिश्रित हो व्यावसायिकता की ओर मुड़ चली थी, २० वीं शताब्दी के प्रारम्भ में महावीर प्रसाद द्विवेदी की साहित्यिक रुचि एवं आलोचनात्मक प्रतिभा द्वारा उसका पुनः संस्कार हुआ। यद्यपि उन्होंने नाट्य रचना के क्षेत्र में स्वयं कोई रचनात्मक कदम तो नहीं उठाया, किन्तु नाट्य साहित्य की द्रासोन्मुख परिस्थितियों में अपनी आलोचनात्मक प्रतिभा द्वारा समकालीन साहित्यकारों मुख्यतः नाटककारों का मार्ग निर्देशन कर नाट्य साहित्य का जो परिष्कार किया वह सर्वथा उल्लेखनीय है, जिसके आलोक में व्यक्तकर प्रसाद प्रमृति अनेक नाटककारों ने शुद्ध साहित्यिक नाटकों की रचना कर हिन्दी नाट्य जगत में नाट्य रचना सम्बन्धी एक नये युग एवं नयी धारा का सूत्रपात किया।

इस प्रकार हिन्दी नाटक को एक स्तरीय रूप प्रदान करने एवं उसके विकास में महावीर प्रसाद द्विवेदी का योगदान तो सराहनीय है ही, जिन्होंने भाषा के स्तरीय प्रयोग से हिन्दी के प्रचलित नाटक को एक साहित्यिक रूप दिया, व्यावसायिक उद्देश्य से नाटक लिखने वाले बागा हल काश्मीरी तथा राधेश्याम कथावाक्क के प्रयत्न भी सराहनीय हैं। यद्यपि इन्होंने अपने नाटक मूलतः व्यावसायिक कम्पनियों के लिये ही लिखे थे, किन्तु वह इन व्यवसायी नाटक मंडलियों की प्रचलित प्रदर्शन पद्धति से पूर्णतः सन्तुष्ट नहीं थे, अतः उन्होंने अपने नाटकों में नाट्य-रचना सम्बन्धी अनेक प्रयोग किये। सर्वप्रथम तो उन्होंने उसकी भाषा तथा शैली में परिवर्तन किया, कौमिक का रंग बहलकर उसे घोल धूप से हटाकर हास्य और व्यंग्य मरी भाषा तक उठाया, गानों की शैली बदली, बादशाह और दरबार के कथानक छोड़ सामाजिक तथा पारिवारिक विषय अपनाये। उनके अन्तिम दौर के नाटक तो गम्भीर परिष्कृत और सामाजिक संदेशवाहक हैं। जिसका अप्रत्यक्ष प्रभाव हिन्दी नाट्य जगत पर भी पड़ा और नाटक के स्तर में अपेक्षाकृत परिवर्तन आया।

१. 'दिनमान' २०-२६ अप्रैल १९८० के बीच अस्थायी छिपित

'वामाङ्ग : अविस्मरणीय संस्मरण' शीर्षक से उद्धृत, पृष्ठ ४१

इन व्यवसायी नाटक मंडलियों के साथ ही २० वीं शताब्दी तक जाते-कुछ अव्यवसायी नाटक मंडलियाँ भी प्रकाश में आ रही थी, जिनके माध्यम से कुछ सुरुचि-सम्पन्नो ने लोकहित को दृष्टि में रखकर मारतेन्दु के अनुकरण पर सुधारवादी नाटक लिखकर नाटक साहित्य को अश्लीलता के गर्भ से निकालने का प्रयत्न किया। और इस प्रकार हिन्दी नाटक का विकास जो कुछ समय के लिये अवरुद्ध हो गया था, पुनः अंशलाब्ध हुआ।

किन्तु यहाँ यह उल्लेखनीय है कि २० वीं श० के प्रारम्भ में महावीरप्रसाद द्विवेदी के साहित्यिक परिष्कार तथा अव्यावसायिक नाटक मंडलियों के उत्पन्न प्रयास से हिन्दी नाट्य जगत में अपेक्षित सुधार तो अवश्य हुए, किन्तु नाट्य रचना में वह गतिशीलता एवं सक्रियता न आ सकी जो मारतेन्दु युगीन नाटकों में दिखायी देती है। इसका एक महत्वपूर्ण कारण स्वयं महावीर प्रसाद द्विवेदी ही थे, जिनके परिष्कृत विचारों ने नाट्य रचना को प्रोत्साहित करने की अपेक्षा संयमित एवं नियन्त्रित ही अधिक किया। नाट्य रचना के सम्बन्ध में उनकी धारणा थी कि 'नाटक लिखने का जिन्हें अत्यल्प भी ज्ञान नहीं, उन्होंने भी हिन्दी में नाटक लिखने की कृपा की है..... नाटक लिखना सबका काम नहीं..... नाटक लिखना लोगों ने खेल समझ रखा है।' इसका परिणाम यह हुआ कि साहित्यकारों की अनायास यशस्वी बन जाने की चाह ने उन्हें नाटक की अपेक्षा अन्य साहित्यिक विधाओं की ओर झेड़ दिया। और नाट्य रचना के क्षेत्र में बहुत कम नाटककार ही आगे बढ़े। जो नाटककार इस समय प्रकाश में आये उनमें प्रमुख थे— बट्टीनाथ मट्ट, जयशंकर प्रसाद, मिश्र बन्धु, प्रेमचन्द्र, सुदर्शन, बी० पी० त्रीवास्तव, हरिकृष्ण प्री, उदयशंकर मट्ट, सैठ गोविन्ददास, पाण्डेय बेकन शर्मा आ, जन्नाथ प्रसाद मिठिन्द तथा गोविन्द बल्लभ पन्त।

इन सभी नाटककारों ने अपने नाटकों की रचना द्वारा हिन्दी नाट्य साहित्य को समृद्ध तो अवश्य किया, किन्तु स्तरीय नाटकों की धुन में इस युग विशेष में मौलिक नाटकों की अपेक्षा अनुवादों का ही जोर रहा तथा जो मौलिक लिखे गये

१. महावीर प्रसाद द्विवेदी — 'संस्कृत नाट्यशास्त्र', पृष्ठ ५७

२. डॉ० उदयमानु सिंह — 'महावीर प्रसाद द्विवेदी और उनका युग', पृष्ठ ३१०

उनमें भी मुख्यतः ऐतिहासिक तथा पौराणिक कथाओं को ही नाट्य रूप में प्रस्तुत किया गया। फलतः युग-यथार्थ के प्रति नाटककारों की वह जागरूकता एवं सक्रियता जो मारतेन्दु युगीन नाटकों की अपनी प्रमुख विशेषता थी, इस काल विशेष में कोई मौलिक उपलब्धि न पा सकी। फिर भी सामाजिक यथार्थ अथवा यथार्थवादी जीवन सन्दर्भों के समावेश की दृष्टि से कतिपय नाटक एवं प्रहसन उल्लेखनीय हैं, जिन्होंने युग-जीवन का यथार्थ चित्र प्रस्तुत कर सामाजिकों को अपने कर्तव्यों एवं अधिकारों के प्रति सचेत करते हुए मारतेन्दु प्रवर्तित यथार्थवादी नाट्य परम्परा को अक्षुण्ण रखा।

द्विवेदीयुगीन सामाजिक नाटकों में अभिव्यक्त समसामयिक यथार्थ

यद्यपि नाट्य विकास की दृष्टि से ये नाटक एवं प्रहसन विशेष उल्लेखनीय तो नहीं हैं फिर भी अपनी तीक्ष्ण यथार्थ दृष्टि का परिचय देते हुए इन्होंने सामाजिक समस्याओं के यथार्थोद्घाटन द्वारा मारतेन्दु प्रवर्तित यथार्थवादी नाट्य परम्परा को अक्षुण्ण रखते हुए सामाजिक विकास में जो महत्वपूर्ण भूमिका निभायी, वह सर्वथा उल्लेखनीय है। इन नाटककारों तथा प्रहसनकारों में मिश्रबन्धु, प्रेमचन्द, घनानन्द बङ्गुणा, बट्टीनाथ मट्ट, बी० पी० श्रीवास्तव तथा सुदर्शन प्रमुख हैं। यद्यपि इनमें से मिश्रबन्धु, प्रेमचन्द तथा बङ्गुणा ने तो एकाध नाटक लिखकर ही नाट्य जगत से मुँह मोड़ लिया, किन्तु बट्टीनाथ मट्ट, बी० पी० श्रीवास्तव तथा सुदर्शन अपने नाटकों एवं प्रहसनों के माध्यम से इस काल के अन्त तक अबाधगति से नाट्य रचना के क्षेत्र में प्रवृत्त रहे। सब पूछा जाय तो इस काल विशेष में सामाजिक समस्याओं के उद्घाटन की दृष्टि से नाटकों की अपेक्षा प्रहसनों की रचना ही अधिक हुई, किन्तु माध्यम से इन प्रहसनकारों ने मध्यवर्गीय समाज विशेषकर समाज के सोखे आदशों एवं मान्यताओं, समाज सेवी नेताओं, सुधारकों तथा अन्य प्रतिष्ठित एवं शिक्षित पदाधिकारियों की स्वार्थ भावना, डोंगी ब्राह्मणों एवं पाशवात्य सभ्यता से वाकान्त नवयुवकों तथा नवयुवतियों को अपने व्यंग्य बाणों का आघात बनाकर तत्कालीन समाज का यथार्थ चित्र प्रस्तुत करते हुए सामाजिक कुरीतियों में अचरित भारतीयों को उनसे मुक्त होने के लिए प्रेरित किया। अतः हिन्दी नाटकों में यथार्थवादी जीवन सन्दर्भों के समावेश की दृष्टि से इन प्रहसनों का अपना विशेष महत्व है। वेदपाल सन्ना ने तो इन प्रहसनों की यथार्थ सम्पृक्ति को लक्ष्यकर इन्हें परवर्ती यथार्थवादी

समस्या नाटकों की पृष्ठभूमि के रूप में ही स्वीकार किया है। इस सम्बन्ध में उनकी मान्यता थी कि 'इन प्रहसनों ने कुछ हद तक अंग्रेज काल (१६३२-४८ ई०) के यथार्थवादी नाटकों के लिए मार्ग प्रशस्त किया, आगामी काल के समस्या नाटकों के लिए जनता को तैयार कर दिया। अन्यथा उन समस्या नाटकों में उलझाई तथा सुलझाई गई समस्याओं के स्कंद नाटकों में उपस्थित किए जाने पर जनता चकित एवं दुःखी हो उठती।' ^१ इस कथन में कहाँ तक सत्यता है यह तो अध्ययन के उपरान्त ही पता चलेगा, फिर भी इतना तो निश्चित है कि नाटक को युग जीवन से जोड़ने तथा भारतेन्दुयुगीन यथार्थवादी परम्परा को बनाये रखने में इनका अपना विशिष्ट योगदान है। अतः इनका सम्यक् विश्लेषण अपेक्षित है।

भारतेन्दु युग की भाँति ही द्विवेदी युगीन सामाजिक जीवन भी धार्मिक अव्यवस्था, वैवाहिक असंततियों, कुशाकृत तथा कर्षणमय, जमींदारों एवं महाजनों की शोषण नीति, कबूलियों तथा बदालतों की अन्याय एवं पक्षपातपूर्ण बाँटो-बाँटी तथा घुसखोरी सदृश अनेक विध समस्याओं से घिरा हुआ था। समाज सुधार के क्रम में नाट्यकारों की दृष्टि समाज की इन समसामयिक समस्याओं की ओर गयी और उन्होंने अपने नाटकों में इन समसामयिक समस्याओं के मले बुरे चित्र प्रस्तुत कर युगवार्थ को चित्रित करने तथा सामाजिकों को उनसे मुक्त होने के प्रत्यक्ष अथवा अप्रत्यक्ष सुझाव दिये। इस क्रम में युग के जिन यथार्थ सन्दर्भों को अभिव्यक्ति प्रदान की गई उनमें प्रमुख थी धर्मान्धता, वैवाहिक असंतति और नारी-बागरण, सामाजिक अव्यवस्था एवं प्रभुवाचार तथा पाश्चात्य सभ्यता एवं नवीन शिक्षा, जिन्होंने अपनी व्यापकता में सम्पूर्ण भारतीय समाज को प्रभावित कर रखा था।

धर्मान्धता—

यों तो भारतेन्दुयुग में भी समाज सुधार के क्रम में नाट्यकारों की दृष्टि समाज की इस अक्षत रुढ़ि की ओर गयी थी और उन्होंने सामाजिकों की धर्मान्ध प्रवृत्ति पर व्यंग्य प्रहार करते हुए उन्हें उनके प्रति संवेत करने का प्रयास किया था,

१. श्री वेदपाल सन्ना — 'हिन्दी नाटक साहित्य का आलोचनात्मक ^{अध्ययन} इतिहास',

किन्तु आर्य समाज की धार्मिक-नैतिक चेतना से अनुप्राणित होने के कारण इस युग में नाटककारों ने रुढ़िवादी धर्म तथा धर्म के ठेकेदारों के प्रति आलोचनात्मक रुख अपना कर सामाजिकों की धार्मिक रुढ़िवादिता तथा बाह्याढम्बों का विरोध कर एक व्यापक मानव धर्म की प्रतिष्ठा का प्रयास किया। जो युगीन परिस्थितियों को देखते हुए नाटककार का एक महत्वपूर्ण प्रयास था। जिसकी एक फलक घनानन्द बङ्गुणा के 'समाज' नाटक में दृष्टव्य है; जहाँ नाटककार ने कुजाकृत की समसामयिक समस्या को उठाकर समाज की रुढ़िवादी धर्मान्धिता तथा धर्माधिकारियों की अर्थ-नीति एवं स्वार्थी मनोवृत्ति का मँहाफोड़ कर जाति-पाति के संकीर्ण बन्धनों की निरर्थकता सिद्ध कर एक व्यापक मानव धर्म का समर्थन किया। इसी को स्पष्ट करते हुए नाटक का एक सुधारक चरित्र विशुद्धानन्द कहता है -- 'नहीं महाशय, ईश्वर की दृष्टि में सब समान हैं। समानता ही ईश्वरीय नियम है। अकूतों को अकूत और पतितों को पतित बनाने वाले हम हैं, न कि ईश्वर। उस पतित-पावन को तो दीन-दुखी ही प्यारे हैं। हम अकूतों को अपना कर दलितों को सहारा देकर कुछ दया का काम नहीं करते, वरन् अपने समाज के पूर्व अत्याचारों का प्रायश्चित्त करते हैं।'

तत्कालीन समाज में व्याप्त धर्म की इन्हीं रुढ़िवादी मान्यताओं का खण्डन करते हुए नाटक का नायक ज्ञान-प्रकाश अपने रुढ़िवादी धर्मान्ध पिता को ब्राह्मण भोजन की अपेक्षा पददलितों की सेवा के समर्थन से तर्क देते हुए कहता है -- '..... परन्तु अगर पिताजी उन मोटे ताबे ब्राह्मण नामधारी भिक्षुओं को भोजन न कराकर दीन अनाथों की सेवा किया करें, तो अवश्य पुण्य के मागी बने। जरा देखो तो सही, एक ओर वे आजीवी मनुष्य हैं जो दिन भर परिश्रम करने पर भी सन्ध्या के मरपेट रुखा-सूखा भोजन भी नहीं पाते..... और दूसरी ओर वे मनुष्य हैं जिनको बिना हाथ पैर छिड़ा ही नाना प्रकार के स्वादिष्ट भोजन मिलते रहते हैं, खाते-खाते जिनके पेट फूट गए हैं, जिनके जीवन का मुख्य उद्देश्य है भोजन पचाना और समय नष्ट करना। अब तुम्हीं बताओ किस्की सेवा करने में अधिक पुण्य है? अकूतों तथा दलितों के प्रति इस उदार दृष्टिकोण को अपनाने के मूल में नाटककार

१. घनानन्द बङ्गुणा -- 'समाज', पृष्ठ ३

२. वही, , , पृष्ठ ७

की युगीन मानवतावादी चेतना ही कार्यरत थी जो ब्राह्मणों की स्वार्थी प्रवृत्ति से संतुष्ट ही युग की एक महत्वपूर्ण विचारधारा के रूप में सामने आयी। किन्तु जायें समाज की धार्मिक नैतिक चेतना से प्रभावित होने के कारण नाटक के समस्त चरित्र धर्म-प्रतिनिधि के रूप में उभरे हैं तथा रुढ़िवादी धर्मान्ध चरित्र अन्ततः अपनी रुढ़िवादी धारणाओं से ऊपर उठकर अपनी मूल पर पश्चात्ताप करते हैं। कुत्राकृत अथवा अकृतोद्धार की इसी समस्या को लेकर शिवरामदास ने 'बलिदान' नाटक में धर्म के ठेकेदारों के व्यभिचारी जीवन का यथार्थ चित्र प्रस्तुत कर सामाजिकों को समाज में फैली धार्मिक अव्यवस्था के प्रति जागरूक करने का प्रयास किया है।

वस्तुतः नाटककार की दृष्टि में, तत्कालीन समाज में व्याप्त इन समस्त सामाजिक रुढ़ियों का एकमात्र कारण रुढ़िवादी धर्म ही था, जो धर्म के नाम पर नाति-पाँति की चाँड़ी साईं खोदकर मनुष्य को मनुष्य से अलग कर रहा था। अतः उनका संवेदनशील मन इन सामाजिक विकृतियों के प्रति निश्चेष्ट न रह सका और उन्होंने अपने नाटकों में इस युग यथार्थ को उसकी समस्त विद्रुपताओं के साथ निरावरण करने का प्रयास किया। प्रेमचन्द का 'प्रेम की वेदी' नाटक उनकी इस सूक्ष्म संवेदन-शीलता का ही यथार्थ प्रस्तुतिकरण है। जिसमें उन्होंने धर्म की विकृतावस्था से पीड़ित नायिका 'बेनी' के माध्यम से समाज में फैले हुए रुढ़िवादी धर्म तथा धार्मिक संकीर्णता की अस्मीचीनता पर दुःख एवं आक्रोश व्यक्त करते हुए सामाजिकों का ध्यान युग की एक गम्भीर समस्या की ओर आकृष्ट किया है, अतः धार्मिक रुढ़िवादिता के दुष्परिणामों पर व्यंग्य करते हुए वह कहती है — क्या धर्म इसीलिए बाया है कि बादमियों की अलग-अलग टोहियाँ बनाकर उनमें भेदभाव पर है ?.... धर्म तो प्रेम का सन्देश लेकर आता है और काटता है बादमियों का गला। वह मनुष्य के बीच ऐसी दीवार खड़ी कर देता है जिसे पार नहीं किया जा सकता है हमारे जितने धर्म हैं सभी बिगड़े हुए समाज को सुधारने की तदबीर हैं, लेकिन धर्मों पर सुदा की कुछ ऐसी भार है कि वह आते तो हैं सुधार के लिए लेकिन उल्टे और बिगाड़ कर जाते हैं। मैं कहती हूँ यह धर्म का प्रसाद है जिसने हमारे मन को संकीर्ण बना डाला है। जो सामाजिक अव्यवस्था को देखते हुए नाटककार का एक स्तुत्य प्रयास

था तथा सामाजिकों को अपनी संकीर्ण मनोवृत्ति पर सोचने के लिये विवश करता है ।

वैवाहिक असंगति और नारी जागरण—

घामिक अव्यवस्था तथा वर्ग विषमता के साथ ही इस युग की दूसरी प्रमुख समस्या वैवाहिक असंगति थी, जो स्माव की रुढ़िवादी मान्यताओं के कारण सामाजिकों के लिए एक विषम समस्या बनी हुई थी । किन्तु इससे सर्वाधिक पीड़ित यदि कोई वर्ग था तो वह था नारी वर्ग, जिसे स्माव की रुढ़िवादी मान्यताओं तथा सामाजिक प्रतिबन्धों ने विवाह के नाम पर परतन्त्रता के बन्धनों में जकड़ रखा था । किन्तु नवजागरण के आलोक में ज्ञान-विज्ञान के विकास, शिक्षा के प्रचार तथा पाश्चात्य संस्कृति के प्रभावस्वरूप नारी का ध्यान अपनी इस विषम स्थिति की ओर आकृष्ट हुआ और उसने अपनी शक्ति को पहचान कर अपने अधिकारों की रक्षा तथा आत्म-सम्मान की प्रतिष्ठा के लिए स्माव में व्याप्त इन रुढ़ियों, अन्यायों तथा अत्याचारों के विरुद्ध एक सक्रिय संघर्ष छेड़ दिया ।

यद्यपि नारी के इस स्वातन्त्र्य संघर्ष का प्रारम्भ मारतेन्दु युग में ही हो गया था किन्तु उस समय वह वैवाहिक एवं मानसिक स्तर पर ही था । सामाजिक बन्धनों में जकड़ी हुई नारी उस समय तक अपने अधिकारों तथा स्माव की निरर्थक रुढ़िवादी मान्यताओं के प्रति सज्ज तो हो गई थी । किन्तु उसे प्रत्यक्ष बदला देने अथवा उनका विरोध करने की शक्ति उनमें नहीं थी । ततः अपनी दुर्दशा से ज्ञात्वा वह सदैव अपने मन में ही घुटती अथवा कुड़ती रहती थी । किन्तु समय के उत्तरोत्तर विकास के साथ उसका यह आन्तरिक विद्रोह सक्रिय संघर्ष का रूप धारण कर सामाजिक विद्रोह अथवा क्रान्ति के रूप में परिवर्तित हुआ और अपने जीवन से असन्तुष्ट एवं निराश वही मौरतीय अबला नारी इस युग में आकर कभी पुरुष-शासित की स्वार्थी प्रवृत्ति पर अपना आक्रोश व्यक्त करती है तो कभी स्माव की रुढ़िवादी मान्यताओं का विरोध कर नारी-स्वातन्त्र्य अथवा घामिक सहिष्णुता का परिचय देती है — 'पुरुष कितना ही दुराचारी हो, स्त्री कबान नहीं खिटा सकती । उसका कर्म है, पुरुष को अपना बुदा समझ । मैं यह नहीं बरदाश्त कर

सकती।^१ जिसे युगीन मानवतावादी विचारधारा के परिप्रेक्ष्य में तत्कालीन प्रायः समस्त नाटककारों ने ही अभिव्यक्ति प्रदान की है।

नारी जाति की इसी युगीन बागरण कालीन चेतना से प्रभावित होकर मुंशी प्रेमचन्द ने 'प्रेम की बेदी' नाटक लिखा। इसमें उन्होंने सामाजिक बन्धनों से संतुष्ट एक बागस्क नारी की करुण कथा का चित्रण कर तत्कालीन समाज में व्याप्त धार्मिक एवं सामाजिक रूढ़ियों तथा जादूम्बारों की निरर्थकता सिद्ध कर एक व्यापक मानव धर्म तथा अन्तर्जातीय विवाह का समर्थन किया है। अपने स्वतन्त्र विचारों का परिचय देते हुए नाटक की नायिका 'बेनी' तत्कालीन समाज में प्रचलित वैवाहिक पद्धति, जो अपनी रूढ़िवादिता के कारण समाज के लिए अभिशाप स्वरूप सिद्ध हो रही थी, का विरोध करते हुए कहती है -- 'विवाह मेरी दृष्टि में आत्मिक सम्बन्ध है उसे रस्म के बन्धन में जकड़ना आवश्यक ही नहीं, पाप समझती हूँ। दिल का मिलना ही विवाह है। रस्म के बन्धन से स्त्री-पुरुष को बाँध देना तो वैसा ही है, जैसे दो पशु एक रस्सी में जोत दिये गये हों। जिस बन्धन का आधार समाज या धर्म का भय है वह कभी सुकर नहीं हो सकता। तुम का मूल स्वच्छन्दता है बन्धन नहीं।'^२ यद्यपि युगीन अन्य सामाजिक नारियों के अनुरूप उसके हृदय में भी प्रेम और धर्म के बीच एक द्वन्द्व बराबर बना रहता है किन्तु अन्ततः वह अपनी मूल पर पश्चाताप कर धार्मिक संकीर्णता एवं रूढ़िवादिता को तिराबलि देकर जादूम्बरपूर्ण धर्म को प्रेम की पवित्र बेदी पर अर्पण कर देती है। उसका यह कथन -- 'जाब मैं इन सारे ढकोसलों को, इन सारे बनावटी बन्धनों को प्रेम की बेदी पर अर्पण करती हूँ... तुम्हारा धर्म प्रेम है और मैं इसी धर्म को स्वीकार करती हूँ -- मेरे लिए जास्टर और हवन-कुंड में कोई अन्तर नहीं रहा।'^३ युगीन वैवाहिक असंतियों के प्रति तत्कालीन नारी की बागस्कता को ही सौचित्य करता है।

वैवाहिक बन्धनों के प्रति नारी की यही बागस्कता 'समाज' नाटक की सरला में भी दिखाई देती है। विवाह के सम्बन्ध में धार्मिक अथवा सामाजिक

१. प्रेमचन्द -- 'प्रेम की बेदी', पृष्ठ ५

२. वही -- वही, पृष्ठ ३६

३. वही -- ,, , पृष्ठ ४६

प्रतिबन्धों की अवहेलना कर घमान्वि सामाजिकों को उनकी घमान्विता अथवा रुढ़ि-वादिता के प्रति सचेत करते हुए वह कहती है -- 'तुम लड़कियों को तुम लोग जबरदस्ती दुष्ट दुराचारियों के गले मढ़ देती हो, और फिर यह चाहती हो कि हम उनसे प्रेम करें। ऐसी देवियाँ सतयुग में रहा करती होंगी। अब तो कोई भी ऐसी नहीं दिखाई देती? तुम लोग जिससे चाहो जबरदस्ती हमारा व्याह कर सकती हो यह तुम्हारा हाथ की बात है। परन्तु जबरदस्ती प्रेम कराना, यह असम्भव है -- प्रेम तो हृदय का हृदय से विवाह करना है। तुम लोग शरीर को ही व्याह सकती हो, हृदय को नहीं। हृदय स्वतन्त्र है। वह ऊँच-नीच या बाति-पाँति को क्या जाने।' जो प्रत्यक्षातः वैवाहिक असंतियों से विन्न नारी वर्ग के अन्तर्गमन में अपने आक्रोश का ही प्रतिफल है। यद्यपि द्विवेदी युगीन इन नाटकों में भी नारी अपनी मारतीय संस्कारों के कारण आदर्शवादी मान्यताओं का पूर्णतः अतिक्रमण तो नहीं कर पायी है फिर भी उसके आत्म-सम्मान की रक्षा तथा अस्तित्व की सुरक्षा के लिये उन्होंने नाटककार ने उसी जो तर्क दिखवाए हैं अथवा समाज की अन्य-परम्पराओं के प्रति जो आक्रोश व्यक्त किया है, वह नाटककार की मूल सामाजिक सन्दर्भता अथवा यथार्थवादी दृष्टि के ही परिचायक हैं और सब पूछा जाय तो उनकी समस्या निरूपण की इस व्यंग्यात्मक एवं आलोचनात्मक शैली का विकास ही पार्वती समस्या नाटकों में दिखायी देता है।

सामाजिक अव्यवस्था एवं प्रथाचार--

भारतीय समाज में व्याप्त इन सामाजिक रुढ़ियों तथा विषमताओं के साथ ही तत्कालीन सामाजिक जीवन में व्याप्त अव्यवस्था एवं प्रशासनिक अधिकारों के प्रति सामाजिकों की बढ़ती हुई पदलिप्सा सहस्र कुछ अन्य समसामयिक समस्याएँ, जिन्होंने सामाजिक जीवन को अत्यन्त विध्वंस बना दिया था, भी साहित्यकारों की दृष्टि में उभर रही थी जिन्हें अपनी ठेकी का विषय बनाकर नाटककारों ने तत्कालीन सामाजिक जीवन का यथार्थ चित्र प्रस्तुत करने का प्रयास किया है।

तत्कालीन सामाजिक जीवन के यथार्थदृष्टांत की दृष्टि से निम्नानुषंगों

का 'नेत्रोन्मीलन' एक सशक्त यथार्थवादी रचना है। इसमें नाटककार ने युगीन सुधारवादी नाटकों की परम्परा से हटकर तत्कालीन अदालतों तथा कचहरियों में व्याप्त घूसखोरी, शोषण तथा अन्यायपूर्ण धार्मिकबाजियों का यथार्थ चित्र प्रस्तुत करते हुए तत्कालीन सामाजिकों की स्वार्थी मनोवृत्ति को ही चित्रित किया है। अपने स्वार्थ के वशीभूत हो ये किस प्रकार फूट को सब और सब को फूट बनाते थे इसकी एक फलक ककील जगदम्बा सहाय तथा गजराज के निम्न संवाद में दृष्टव्य है :

जगदम्बा सहाय -- कुछ कमरसें मी तोड़ी गयी या नहीं ?

गजराज -- असिल तो इह है कि फलू एकू नाई टूटा

जगदम्बा सहाय -- अबी तुमसे असिल कौन पुछता है ? धानेदार साहब के यहाँ क्या बयान हुए ?

गजराज -- हुवा तो पंडित जी ! उस है, इहु कहा रहै कि फावा मरि फल तोरे घरे रहै तौन अमीर अली कुंवा में फेकवाय दिखि ।^१

किन्तु मित्र जी ने इस सामाजिक अव्यवस्था के लिये किसी एक व्यक्ति को दोषी न मानते हुए इसे समय का प्रभाव ही स्वीकार किया है जो व्यक्तिवादी विचारणा के विकास में व्यक्ति को आत्मकेन्द्रित कर उसे अधिकाधिक स्वार्थी बना रहा था। इसी को स्पष्ट करते हुए मधुकर अपने पिता से कहता है -- 'पिता जी आपका कथन तो यथार्थ ही है, पर बाजल ऐसा समय उपस्थित हुआ है कि निरा सब ही बोलने से अदालतों में काम नहीं चल सकता।' जो नाटककार की तीव्र यथार्थ दृष्टि के साथ ही तत्कालीन सामाजिक अव्यवस्था की ओर भी संकेत करता है।

तत्कालीन सामाजिकों का यही युगीन यथार्थ जी० पी० ग्रीवास्तव के 'उलटफेर' ग्रंथ में एक व्यंग्य रूप में अभिव्यक्त हुआ है। इसमें उन्होंने मुकदमेबाजी में अनुरक्त भारतीयों की दुर्दशा का यथार्थ चित्र प्रस्तुत कर तत्कालीन सामाजिकों की

१. मिश्रबन्धु -- 'नेत्रोन्मीलन', पृष्ठ ४४

२. मिश्रबन्धु -- 'नेत्रोन्मीलन', पृष्ठ ६

दुर्दशा का यथार्थचित्र प्रस्तुत कर तत्कालीन सामाजिकों की अज्ञानता, स्वार्थी एवं मगड़ालू प्रवृत्ति को ही उद्घाटित करने का प्रयास किया है। उनकी इसी अज्ञानता पर दुःख व्यक्त करते हुए नाटककार कहता है -- 'यहाँ' तो हमारे देशी माइयों को मुकदमेबाजी का ऐसा चस्का पड़ा हुआ है कि दौलत रहे या न रहे मगर मुकदमेबाजी का सिलसिला हमेशा जारी रहे। बेबात की लड़ाई लड़ेगे और उसमें एक दूसरे को नीचा दिखाने के लिये बेईमानी दगाबाजी, झूठ बाल और फरेब की सारी कार्रवाइयाँ कर डालेंगे और इस तरह से बरबादी और दुश्मनी की नयी-नयी बुनियादें डालते जायेंगे। यह अकिल के बन्धे और गाँठ के पूरे अपनी ही बेवकूफी से हर जगह भुँडे जाते हैं।^१ जिसके मूल में नाटककार का एकमात्र उद्देश्य सामाजिकों को उनकी कमजोरियों से अवगत कराते हुए उन्हें आत्मोन्नति के लिये प्रेरित करना था।

सामाजिकों को उनकी इन्हीं कमजोरियों से परिचित कराने के उद्देश्य से प्रेमचन्द ने अपने 'संग्राम' नाटक में तत्कालीन समाज में व्याप्त घूसखोरी, शोषण तथा अन्यायों का चित्रण करते हुए ग्रामीणों की बामूखण-प्रियता, प्रदर्शन भावना तथा उधार लेने की प्रवृत्ति का उद्घाटन कर ग्रामीण किसानों की संकुचित मानसिकता अथवा अदूरदर्शिता को भी चित्रित किया है जो नाटककार की दृष्टि में ग्रामीणों की दुर्दशा का एक महत्वपूर्ण कारण थी। इसी को व्यक्त करते हुए महाजन कंचन सिंह कहता है -- 'किसान ने खेत में पाँधे छहराते हुए देखे और उसके पेट में कुछ कुदने लगे, नहीं तो ऋण लेकर बरसी करने या गहने बनवाने का क्या काम, इतना सख्त नहीं होता कि जनाब घर में जा जाये तो यह मसूब बाँधे। मुफ्त रुपये का सुद दोगे, लिखाई दोगे, नबराना मुनीम जी की दूस्तूरी दोगे। दस के आठ लेकर घर जावोगे, लेकिन यह नहीं होता कि महीने दो महीने रुक जायँ तुम्हें तो इस घड़ी रुपये की धुन है कितना ही सम्पत्ताजँ, जँब-नीच सुत्ताजँ मगर कमी न मानोगे। रुपये न दूँ तो मन में गालियाँ दोगे और किसी दूसरे महाजन की बिरोरी करोगे।'^२ महाजन के इन शब्दों में प्रेमचन्द की अपने युग एवं सामाजिक जीवन के प्रति तन्निता अथवा अथवा उससे मुक्ति की भावना ही फलकती है, जो एक सच्चा नाटककार की यथार्थ-सम्पृक्ति अथवा युगबोध को ही अभिव्यक्ति करती है।

१. बी० पी० त्रिपास्तव -- 'डेटफेर', पृष्ठ २

२. प्रेमचन्द -- 'संग्राम', पृष्ठ २१

सामाजिक जीवन में व्याप्त इन असंगतियों के साथ ही नाटककार की तीव्रता यथार्थ दृष्टि राजनीतिक जीवन में व्याप्त अव्यवस्था की ओर भी आकृष्ट हुई थी, जिसका यथार्थोद्घाटन करते हुए वह अपने 'संग्राम' नाटक में लिखते हैं - 'प्रजा अपने प्रतिनिधि कितनी ही सावधानी से क्यों न चुने पर अन्त में सत्ता गिने गिनाये आदमियों के हाथों में ही चली जाती है। सामाजिक और राजनैतिक व्यवस्था ही ऐसी दूषित है कि जनता का अधिकांश मुट्ठी पर आदमियों के वशवर्ती हो गया है। यह व्यवस्था सर्वथा अपवादमय, विनष्टकारी और अत्याचारपूर्ण है। आदर्श-व्यवस्था यह है कि सबके अधिकार बराबर हों, कोई ज़िम्मेदार बनकर, कोई महाजन बनकर जनता पर रोब न बना सके। यह ऊँच-नीच^{का} घृणित मेद उठ जाय। इस सबल निबद्ध संग्राम में जनता की दशा बिगड़ती चली जाती है।' जो प्रत्यक्षातः असहयोग आन्दोलन के दौरान अपने अधिकारों के प्रति सच्चा भारतीयों के हृदय में उठ रही सामाजिक एवं राजनैतिक चेतना का ही यथार्थ प्रत्यक्षीकरण है।

भारतीय जनता की यही बागस्कता प्रसाद के 'कामना' नाटक में भी मुखर हुई है। वहाँ उन्होंने छालसा, कामना, विहास, विवेक आदि पात्रों के माध्यम से अंग्रेजी राज्य में होने वाली देश की सामाजिक तथा राजनैतिक गतिविधियों का रूपकात्मक चित्र प्रस्तुत कर आधुनिक विहासमयी सभ्यता के प्रति भारतीयों के विद्रोह को प्रदर्शित कर भारतीयों की बागस्कता का परिचय दिया है। ऐश्वर्य और सभ्यता के दुष्परिणामों को देखकर कामना का मुकुट उतार देना वस्तुतः भारतीयों की बागृति का ही प्रतीक है, जो देश के राष्ट्रप्रेमी नेताओं के नेतृत्व में पराधीनता की बेड़ियाँ तोड़ने के लिये सज्ज थीं किन्तु इसमें मायुक्तता का पुट अधिक है।

किन्तु युगिन राजनैतिक चेतना के कारण वहाँ एक ओर जनता अपने अधिकारों के प्रति सच्चा हो रही थी वहीं दूसरी ओर स्वराज्य पार्टी की घुम के कारण देश में चुनावों का भी बोल बाला था। प्रशासन की ऊपरी कम-कम तथा विशेषाधिकारों को देखकर जन-सामान्य में चुनावों के प्रति जो आकर्षण बढ़ रहा

था उसका व्यंग्यपूर्ण उद्घाटन बन्नीनाथ मट्ट तथा बी० पी० श्रीवास्तव ने अपने प्रहसनों में किया है। उनका 'बुंगी की उम्मीदवारी' तथा 'कुरसी में' इस दृष्टि से उल्लेखनीय प्रहसन हैं। अपने इन प्रहसनों में उन्होंने उम्मीदवारों की कुशामदपरस्ती तथा बाटुकारिता का व्यंग्यात्मक चित्र प्रस्तुत कर उनका अच्छा खासा मजाक तो उड़ाया ही है साथ ही जन-सामान्य की दृष्टि में मेम्बरी के तात्कालिक उद्देश्यों को भी झलकाने का प्रयास किया है। जनसामान्य की दृष्टि में मेम्बरी के प्रति जो धारणा थी उसको व्यक्त करते हुए एक उम्मीदवार स्वयं कहता है -- 'और मेम्बरी तो वह चीज है कि इसकी बदौलत इज्जत क्या रुतबा लोहदा, अस्तियारात और जानरेरी मजिस्ट्रेटी सब कुछ मिल सकती है। और तारीफ यह कि बिना किसी किसम की काबिलियत हासिल किए हुए।' और यही कारण है कि चुनावों के प्रति लोगों में विशेष आकर्षण था। इन चुनावों को जीतने के लिए उम्मीदवारों द्वारा जिन अनुचित साधनों अथवा राजनीतिक हथकण्डों का उपयोग किया जा रहा था उनका रहस्योद्घाटन भी इन प्रहसनकारों ने अपने प्रहसनों में किया है। 'कुरसीमें' प्रहसन में एक उम्मीदवार मायसटनाथ का बोट की आशा में घोड़ी की गठरी उठाकर चलना तथा सड़क पर फाड़ लगाकर इत्यादि हास्यात्मक प्रसंगों की अवतारणा कर प्रहसनकार ने उम्मीदवारों की बाफ्लूसी की सीमा को ही दर्शाया है। यद्यपि नाटककार की रसांगी दृष्टि तथा दर्शकों को हँसाने के क्रम में यह चित्रण कुछ अतिशयोक्तिपूर्ण हो गया है, किन्तु यह सत्य है कि चुनावों को जीतने के लिए बहुत से उम्मीदवार अपनी मान-मर्यादा को भूलकर बुरे से बुरा कार्य करने में भी नहीं हिचकते थे।

उम्मीदवारों की इस कुशामदपरस्ती तथा बाटुकारिता के साथ ही प्रशासनिक जीवन में व्याप्त दुर्व्यवस्था भी उनकी दृष्टि से अफसल न थी। 'बुंगी की उम्मीदवारी' में मट्ट जी ने बुंगी में होने वाले चुनावों तथा उनके उम्मीदवारों का व्यंग्यपूर्ण चित्र प्रस्तुत कर अप्रत्यक्ष रूप से सरकारी विभागों में व्याप्त बराकता, वहाँ के लोभी घुसखोर अफसरों तथा पुलिस कर्मचारियों के अनैतिप्यपूर्ण व्यवहार एवं शोषणनीतियों का यथार्थ चित्रण किया है तो 'जानरेरी मजिस्ट्रेट' में सुदर्शन ने

एक अनपढ़ व्यक्ति को मजिस्ट्रेट बनाकर कचहरियों में होने वाले अन्यायों का यथार्थोद्घाटन किया है। वस्तुतः तत्कालीन कचहरियों में जो घाँघलेबाजी एवं अव्यवस्था थी उसका एक बहुत बड़ा कारण उम्मीदवारों की अज्ञानता थी, जिसकी एक फालक 'मोहूशाह' के निम्न कथन में देखी जा सकती है — 'मुकदमे जावेगे किसी को कैद कर दिया, किसी को छोड़ दिया। किसी-मर-न-उमनवन-+ दरसार्स पैस होगी, किसी पर अंगूठा लगा दिया किसी पर न लगाया। यही तो कचहड़ी है।' जो बाबजूद अतिशयोक्ति के नाटककार की तीव्रण यथार्थ दृष्टि को ही संकेतित करता है।

तत्कालीन कचहरियों में व्याप्त न्याय की इसी दुर्व्यवस्था को व्यक्त करते हुए 'संग्राम' नाटक का एक ग्रामीण किसान कहता है —

'कह तो दिया चार जाने की छूट हुई भी तो बरसों लग जाये। पहले पटवारी कागद बनायेगा। उसको पूजो, तब कानूनी जाँच करोगा उसको पूजो, तब तहसीलदार नजरसानी करेगा, उसको पूजो तब डिप्टी के सामने कागज पैस होगा, उसको पूजो, वहाँ से तब बड़े साहब के इक्लास में जायेगा वहाँ अहलमद और बरदली और नाजिर सभी को पूजना पड़ेगा। बड़े साहब कमसनर को रपोट देगे वहाँ भी कुछ न कुछ पूजा करनी पड़ेगी। इस तरह मनबूरी होते-होते एक जुा बीत जायेगा।' जिसके मूल में नाटककार की गहन सामाजिक सन्दर्भता अथवा यथार्थ अन्वेषणी दृष्टि ही क्रियाशील थी।

पाश्चात्य संस्कृति एवं नवीन शिक्षा—

तत्कालीन सामाजिक एवं प्रशासनिक जीवन में व्याप्त इन विसंगतियों के यथार्थोद्घाटन के साथ ही नाटककारों का ध्यान पाश्चात्य संस्कृति में पोषित उन नवशिक्षितों पर भी गया था जो अपने मूठे कम तथा भारतीय संस्कृति की उपेक्षा के कारण परिस्थितियों से सामंजस्य के अभाव में सम्पूर्ण समाज के लिए एक समस्या

१. सुब्रह्मण्य - 'बानेरी मजिस्ट्रेट', पृष्ठ ४५

२. प्रेमचन्द - 'संग्राम', पृष्ठ ४६

बने हुए थे। समाज सुधार के क्रम में नाटककारों ने उन्हें भी अपने व्यंग्य बाणों का निशाना बनाया। बड्डीनाथ मट्ट कृत 'मिस अमेरिकन' तथा जी० पी० श्रीवास्तव कृत 'नौक फौक' 'दुमदार आदमी' तथा 'उलटफेर' पाश्चात्य सम्यता में पोषित कुछ ऐसे ही नवशिक्षितों पर व्यंग्य है। 'मिस अमेरिकन' में जहाँ प्रहसनकार ने एक अमेरिकन युवती के माध्यम से पाश्चात्य सम्यता का मजाक उड़ाया है वही जी० पी० श्रीवास्तव ने अपने 'नौकफौक' प्रहसन में एक ग्रेजुएट के दाम्पत्य जीवन की कलहकथा का व्यंग्यपूर्ण चित्र प्रस्तुत कर समाज के उन नवशिक्षितों, जो अपनी शिक्षा के कठे दम के कारण अपने को समाज से विशिष्ट समझने लगे थे, को यह बताने का प्रयास किया है कि केवल ग्रेजुएट होना ही शिक्षा की कसौटी नहीं है। अतः एक शिक्षित बदहवास राय के यह कहने पर कि 'मैं ?' मैं प्यार करता बहुत आर वह पढ़ी होती' नाटक का एक शिक्षित वर्ग बागडोर बरित्र रसिकलाल व्यंग्य करते हुए कहता है -- 'क्या कहता है। आर प्यार करने की आपकी यही शर्त है तो बेहतर है कि आप इस स्त्री को नीलाम करके किसी वालिम फ़ाब्लि बुड्डे सन्नीस मोलाना से या किसी दकियानूसी पुस्तकालय से अपनी निस्वत जोड़िये।'^१

इसी प्रकार 'दुमदार आदमी' में ककील निपोड़ ज़ंज का अपनी दुम की प्रशंसा में कहा गया निम्न कथन 'जो यह तो बड़े काम की चीज है अगर वह न होती तो हम भी तुम्हारी तरह मामूली आदमी होते जब कभी हम ऐसे बड़े आदमियों को जोहदा और बस्तियारात मिलते हैं तो इस दुम में बिच्छू की तरह एक छंक निकल आता है, जो सिवाय नुकसान के फायदा के फायदा पहुँचाना तो जानता ही नहीं।' तत्कालीन नव-शिक्षितों की उस स्वार्थी मनोवृत्ति पर व्यंग्य है, जो शिक्षा के बहकाव के कारण दूसरों को नुकसान पहुँचाने में ही अपना बहप्पन समझ रहे थे।

किन्तु अपने 'उलटफेर' प्रहसन में उन्होंने ऐसे की लालच में बकालत की ओर भागने वाले शिक्षितों की स्वार्थी मनोवृत्ति पर दुःख प्रकट कर उन्हें देश की उन्नति के लिये अन्य क्षेत्रों में बढ़ने का सुझाव भी दिया है।

१. जी० पी० श्रीवास्तव -- 'नौक फौक', पृष्ठ ४०

ऐतिहासिक - पौराणिक नाटकों में अभिव्यक्त यथार्थ दृष्टि

यथार्थवादी जीवन सन्दर्भों के विश्लेषण की दृष्टि से यद्यपि ऐतिहासिक पौराणिक नाटकों का अध्ययन यहाँ पर अनभीप्सित एवं अनावश्यक ही प्रतीत होता है किन्तु ऐतिहासिक पौराणिक नाटक, जिनकी चरम परिणति प्रसाद के ऐतिहासिक नाटकों में दिखायी देती है, में अभिव्यक्त समकालीन यथार्थ के प्रति नाटककार की तीव्र उत्कण्ठा को देखकर हमारी दृष्टि स्वतः ही उनकी ओर आकृष्ट हो जाती है। लेकिन उनके अध्ययन के उपरान्त दोनों के अभिव्यक्तिकरण में जो मूलभूत अन्तर नजर आया उसे विषय की स्पष्टता के लिये हमने यहाँ कुछ निष्कर्षात्मक तथ्यों के रूप में उद्घाटित करने का प्रयास किया है।

यद्यपि यह सत्य है कि इस युग के अधिकांश ऐतिहासिक पौराणिक नाटकों का मूलधार भी द्विवेदी युगीन सामाजिक नाटककारों की भाँति युगीन पतनोन्मुख सामाजिक यथार्थ ही था, जिसके उद्धार की कामना से प्रेरित एवं प्रभावित होकर उन्होंने अपने नाटकों में युगीन समसामयिक समस्याओं— राष्ट्रीय चेतना एवं जन-जागरण धार्मिक एवं साम्प्रदायिक एकता तथा नारी-जागरण सदृश सामाजिक समस्याओं को अभिव्यक्ति प्रदान की है। किन्तु नाटककार की दृष्टिगत भिन्नता के कारण दोनों के निरूपण में नितान्त भिन्नता है। द्विवेदी युगीन सामाजिक नाटककारों ने जहाँ सामाजिक पुनरुत्थान की भावना से प्रेरित होकर समसामयिक समस्याओं को यथार्थवादी दृष्टि के परिप्रेक्ष्य में उनके यथार्थ रूप में प्रस्तुत किया है, वहीं प्रसाद इत्यादि अन्य ऐतिहासिक नाटककारों ने सांस्कृतिक पुनरुत्थान की भावना से प्रेरित होकर स्वच्छन्दतावादी प्रवृत्ति के वाक्य में युगीन समस्याओं को प्रत्यक्ष रूप में प्रस्तुत न कर परोक्ष रूप में अर्थात् इतिहास अथवा प्राचीन कथाओं में अनुस्यूत करके ही प्रस्तुत किया है। इस सम्बन्ध में उनकी मान्यता थी कि 'साहित्य में युग की प्रेरणा भी वादरणीय है किन्तु इतना ही अर्थ नहीं। जब हम यह समझ लेते हैं कि कला को प्रतिशील बनाए रखने के लिए हमको वर्तमान सम्यता का-बो सर्वोत्तम है — अनुसरण करना चाहिए, तो हमारा दृष्टिकोण प्रमत्त हो जाता है। अतीत और वर्तमान को देखकर भविष्य का निर्माण होता है इसलिए हमको साहित्य

में एकांगी लक्ष्य नहीं रखना चाहिए ।^१ जो प्रत्यक्षतः उन पर पड़े स्वच्छन्दतावादी विचारों का ही प्रभाव था, और यही कारण है कि समसामयिक यथार्थ पर दृष्टि केन्द्रित होते हुए भी उन्होंने अपने नाटकों में समकालीन समस्याओं पर प्रत्यक्ष प्रहार करने की अपेक्षा इतिहास के स्वर्णिम पृष्ठों में झोंककर उनका एक आदर्शवादी समाधान खोजने का प्रयास किया है । इस सम्बन्ध में उनका विश्वास था कि 'हमें हमारी गिरी दशा से उठाने के लिये हमारे जलवायु के अनुकूल जो हमारी अतीत सभ्यता है, उससे बढ़कर उपयुक्त और कोई भी आदर्श हमारे अनुकूल होगा कि नहीं, इसमें मुझे सन्देह है ।'^२ अतः उनकी वृत्ति समसामयिक समस्याओं के विवेचन विश्लेषण की अपेक्षा इतिहास चित्रण तथा आदर्शों को प्रस्तुत करने में ही अधिक रमी है । इसका प्रत्यक्ष प्रमाण उनके जन-प्रसिद्ध ऐतिहासिक नाटक हैं जहाँ वह प्राचीन भारतीय संस्कृति के गरिमामय उज्ज्वल चित्रों में अपने युग की समस्याओं को प्रतिबिम्बित कर मानव मात्र को उनके प्रति जागरूक करने की अपेक्षा उनके निवारणार्थ निश्चल प्रेम, त्याग, तपस्या सहानुभूति, ममत्व, तथा देशप्रेम का पावन संदेश देकर एक उच्चादर्श प्रस्तुत करते हैं । जो उनके नाटकों में जागत समस्याओं के विश्लेषण से स्वतः स्पष्ट है ।

जहाँ तक उनके नाटकों में जागत राष्ट्रीय चेतना एवं जन-जागरण की युग सन्दर्भता का प्रश्न है, यह सत्य है कि उन्होंने अपने नाटकों में ब्राह्मण बौद्ध, वार्य-नाग, मालव-मागध आदि में व्याप्त जातीय संघर्ष के माध्यम से युगीन हिन्दू मुस्लिम संघर्ष एवं व्यापक राष्ट्रीय चेतना जो तत्कालीन राजनीतिक जीवन की एक महत्वपूर्ण समस्या थी, को ही अभिव्यक्ति प्रदान की है; किन्तु उनका आदर्शवादी मानस हृदय उनके नाटकों पर सर्वत्र ही हाया रहता है। और यही कारण है कि युग की ज्वलन्त समस्या को उठाकर भी वह अपने नाटकों में समस्या को कोई ठोस यथार्थवादी एवं सुनिश्चित मार्ग देने की अपेक्षा अन्ततः हृदय परिवर्तन, परचात्ताप, क्षमा तथा वैवाहिक सम्बन्धों के प्रतिस्थापन द्वारा अस्मत् विद्रोहों का क्षम कर विश्व में लोकमंगल एवं लोक-कल्याण की भावना का विस्तार करते दिखाई देते हैं, जो निश्चयतः उनके हृदय पर पड़े गांधी-वादी दर्शन का प्रभाव था । अतः उनके अस्मत् नाटकों की वरम परिणति राष्ट्रीय

१. जयशंकर प्रसाद, 'काव्य और कला तथा अन्य निबन्ध', पृष्ठ ११६-११७

२. वही , 'विशाल', पृष्ठ २०

एकता एवं विश्वमैत्री का आदर्श प्रस्तुत करने में ही निहित है, उनमें पात्रों को झकझोर देने की क्षमता कहीं भी दृष्टिगत नहीं होती। साथ ही एक रोमैटिक नाटककार होने के नाते कहीं-कहीं तो वह पूर्णतः भावनाओं में ही बह जाते हैं। जनमेजय का नागयज्ञ में विश्वक्षान्ति के समर्थक महर्षिऋष्यास की यह मविष्यवाणी-- 'इन्हीं महात्मा ब्राह्मणों की विशुद्ध ज्ञानधारा से यह पृथ्वी अनन्त काल तक सिंचित होगी, लोगों को परमात्मा की उपलब्धि होगी, लोक में कल्याण और शान्ति का प्रचार होगा। सब लोग सुखपूर्वक रहेंगे।... विश्वात्मा का उत्थान हो। प्रत्येक हृतन्त्री में पवित्र पुण्य के सामगान की मीढ़ें लहरा उठें।' तो निश्चयतः युग जीवन से अलग एक दूसरे लोक की ही सृष्टि करती है। और सब पूछा जाय तो उनका यह अति आदर्शवादी समाधान ही उनके नाटकों को यथार्थ बगल से विमुख कर कल्पना लोक की वस्तु बना देता है, जहाँ पाठक एवं दर्शक वर्ग समसामयिक यथार्थ को मूलकर सुखद मविष्य के काल्पनिक संसार में खो जाते हैं।

समस्या के ग्रहण में उनका यही आदर्शवादी रूप नारी विषयक समस्या के सन्दर्भ में भी दिखाई देता है। यद्यपि उन्होंने युगीन मानवतावादी विचारों के परिप्रेक्ष्य में सर्वत्र नारी स्वातन्त्र्य का समर्थन किया है तथा उनकी समस्त नारियाँ अपने सीमित दायरे को छोड़कर राजनीति के विशाल प्रांगण में उतरी हैं, जो कि उनके युग का यथार्थ सत्य भी था किन्तु नारी की स्वतन्त्रता का समर्थन करते हुए भी उन्हें उसका आदर्शवादी रूप ही मान्य था। जिसका स्पष्टीकरण करते हुए उन्होंने अजातशत्रु में लिखा भी है 'तुम्हारे राज्य की सीमा विस्तृत है और पुरुष की संकीर्ण। कठोरता का उदाहरण है पुरुष और कोमलता का विश्लेषण है स्त्री जाति। पुरुष कूराता है तो स्त्री करुणा है -- जो अन्तर्गत का उच्चतम विकास है जिसके बल पर समस्त सदाचार ठहरे हुए हैं।.... कूराता अनुकरणीय नहीं है, उसे नारी जाति जिस दिन स्वीकृत कर लेगी, उस दिन समस्त समाचारों में विप्लव होगा' २ अतः स्पष्ट है कि उन्होंने उसे एक सीमा तक ही स्वतन्त्रता दी है। जो मूलतः उन पर युगीन आयावादी विचारों का ही प्रभाव था। और यही कारण है कि अपने

१. केशवकर प्रसाद - 'जनमेजय का नागयज्ञ', पृष्ठ ६७

२. केशवकर प्रसाद - 'अजातशत्रु', पृष्ठ ११६

अधिकारों, अस्तित्व तथा स्वातन्त्र्य के प्रति चिन्तित, जागरूक दृढ़प्रतिज्ञ एवं कृतसंकल्प होते हुए भी उनकी नारियाँ आदर्शवादी मान्यताओं से कहीं भी ऊपर नहीं उठ पाई हैं और जहाँ कहीं उठी हैं वहाँ प्रसाद ने उन्हें सर्वत्र पराजित ही दिखाया है। प्रसाद की मनसा, भाग्यो, शक्तिमती झलना इत्यादि ऐसी ही जागरूक नारियाँ हैं जो अन्ततः पराजित होकर अपनी भूल अर्थात् अधिकार वेष्टा पर पश्चात्ताप करती हैं। इसके साथ ही इन्हें सन्मार्ग पर लाने के लिये उन्होंने सर्वत्र ऐसी नारियों का आदर्श प्रस्तुत किया है जो स्वयं तो अपने कर्तव्य पथ पर अग्रसर रहती ही हैं, अपने सदाचरण एवं निःस्वार्थ सेवा के द्वारा औरों को भी अपने कर्तव्यों के प्रति सचेत करती हैं। प्रसाद की मल्लिका उनकी आदर्शवादी नारियों का उत्कृष्टतम उदाहरण है जो अपने आदर्श चरित्र एवं उदात्त विचारों के द्वारा सम्पूर्ण समाज के हृदय पर विजय प्राप्त कर उनमें अपूर्व साहस शक्ति एवं एकता का संसार कर उन्हें पथभ्रष्ट होने से बचाती हैं। और इनको अतिशय महत्त्व देने के कारण ही वह समसामयिक अन्य नारी समस्याओं को अपने नाटकों में स्थान नहीं दे पाये हैं।

समसामयिक समस्याओं के यथार्थोद्घाटन की दृष्टि से उनका एकमात्र नाटक 'ध्रुवस्वामिनी' ही उल्लेखनीय है जहाँ उन्होंने ध्रुवस्वामिनी के माध्यम से युगीन सामाजिक बन्धनों से बंधी एवं पुरुष वर्ग की उपेक्षा से संव्रस्त भारतीय नारी का यथार्थ चित्र प्रस्तुत किया है, जो परिस्थितियों के संघात से अपने अधिकारों की रक्षा के लिए जीवन के समस्त संघर्षों का डटकर मुकाबला करती है किन्तु यहाँ भी वह अपने ऐतिहासिक मोह का संवरण नहीं कर पाये हैं। यद्यपि अपने इस नाटक में उन्होंने नारी की मुक्ति के सन्दर्भ में तलाक (मोक्षा) एवं पुनर्विवाह (पुनर्लग्न) जैसे समसामयिक प्रश्नों को उठाकर अपनी नवीन यथार्थोन्मुखी दृष्टि का परिचय भी दिया है, किन्तु धर्मशास्त्र के प्रमाण को स्वीकार कर वह अपने समाधान को पूर्णतः यथार्थवादी एवं युगानुरूप नहीं बना सके हैं। कारण, वही रुढ़िवादी धर्म जो एक तरफ नारी की इच्छा के विरुद्ध धर्म के नाम पर स्त्री की आज्ञाकारिता की पेशाकिस परीक्षा लेता है उसी अविवेकी अस्त्र द्वारा नारी के उद्धार की कामना करना तत्कालीन वैज्ञानिक एवं बुद्धिवादी परिस्थितियों में निराधार एवं हास्यास्पद ही जान पड़ता है। किन्तु फिर भी उन्होंने रुढ़िवादी धर्म तथा धार्मिक कर्मकाण्डों की निरर्थकता प्रतिपादित करते हुए मन्दाकिनी तथा ध्रुवस्वामिनी के माध्यम से नारी

की सुरक्षा में जो तर्क दिलवाए हैं वह युग जीवन के अत्यधिक निकट हैं तथा अपनी तर्कपूर्ण पद्धति के कारण नाटक को यथार्थवादी नाटकों के समीप ले जाते हैं ।

और सम्भवतः उनके नाटकों में अभिव्यक्त समस्या के इस रूप को लक्ष्य करके ही कुछ विद्वानों ने प्रसाद के नाटकों को यथार्थवादी श्रेणी के समस्या नाटकों का एक रूप माना है^१। किन्तु सत्य तो यह है कि जीवन के यथार्थ के प्रति दृष्टि निबद्ध होते हुए भी विषय प्रतिपादन की दृष्टि से प्रसादयुगीन यह ऐतिहासिक पौराणिक नाटक यथार्थवादी नाटकों की अपेक्षा स्वच्छन्दतावादी प्रवृत्ति के ही पोषक रहे हैं । उनके नाटकों में विज्ञित उनका काम्य जादूशवादी भावलोक, मावुक पात्रों की भावावेश में आत्महत्या तथा प्रतिकूल परिस्थितियों में भी उनका धैर्य धारण करना उनकी स्वच्छन्दतावादी प्रवृत्ति का ही पोषण करती है । इसके साथ ही उनके नाटकों में समसामयिक विसंगतियों पर तीक्ष्ण प्रहार की अपेक्षा चिन्तन मनन एवं भावन का भाव ही अधिक मुखर हुआ है, जो समसामयिक अनेकविध समस्याओं से घिरे मानव को सर्वथा मान्य नहीं था। अतः इनके विषय में विद्वज्जनों की मान्यता थी कि वे पाठकों को किसी मोहक लोक में ले जाकर धरातल की समस्याओं से पराङ्मुख तो कर सकते हैं, किन्तु उन समस्याओं के प्रति जागरूक करते हुए चेतना को झकझोर देने की क्षमता उनमें नहीं है । अथवा प्रसाद के साहित्य में सांस्कृतिक राष्ट्रीय जाकाँझाओं की उत्थानमूलक अभिव्यक्तियाँ तो प्रचुर मात्रा में मिलेंगी, पर प्रातिवाद के सामाजिक यथार्थवाद के प्रति उनकी रुझान कभी नहीं रही ।^२ प्रसाद के नाटकों के सम्बन्ध में इसी प्रकार के विचार व्यक्त करते हुए डा० बच्चन त्रिपाठी ने भी लिखा है, 'प्रसाद

१. (क) विश्वनाथ प्रसाद मिश्र, 'हिन्दी नाटक पर पारवात्य प्रभाव', पृष्ठ २५७

(ख) डॉ० बगन्नाथ प्रसाद शर्मा - प्रसाद के नाटकों का शास्त्रीय अध्ययन, पृष्ठ २१५

(ग) कमलिनी मेहता -- 'नाटक और यथार्थवाद', पृष्ठ २२८

२. मान्वाता बोफा - 'हिन्दी समस्या नाटक', पृष्ठ ३२-३३

३. डॉ० बच्चन सिंह -- 'आधुनिक हिन्दी साहित्य का इतिहास',

पृष्ठ २८२ ।

ने अपने नाटकों में स्वच्छन्दतावादी प्रवृत्तियों का परिपाक, राष्ट्रीयता का चरम उत्कर्ष और सांस्कृतिक गरिमा का समुज्ज्वल रूप प्रस्तुत किया, पर युग जीवन तथा जन-जीवन के विविध पक्षों के सूक्ष्म स्तरों का जैसा कोशलपूर्ण उद्घाटन मारतेन्दु ने किया था वैसा न हो सका। तात्पर्य यह कि प्रसाद में उत्कर्ष और उदीप्ति तो रही पर विषय और विधान की व्याप्ति तथा विविधता का अभाव रहा।^१ किन्तु इसके मूल में उनकी दार्शनिक चिन्तना, स्वच्छन्दतावादी साहित्यिक मावधारा तथा पुनरुत्थान की प्रेरणा में निहित सांस्कृतिक पुनर्निर्माण की चेतना ही क्रियाशील थी, जिसके कारण वह समसामयिक समस्याओं के प्रति उतने स्पष्ट नहीं दिखाई देते जितने ऐतिहासिक सन्दर्भों के प्रति। इसका एक अन्य कारण उनका भावुक कवि हृदय भी था जो उन्हें पूर्णतः यथार्थ में नहीं रमने देता और वह यथार्थ को ग्रहण करके भी वह अवसर भावुकता में ही लीये रहते हैं, जिसका परिणाम यह होता है कि उनके नाटकों में ऐतिहासिक कथा प्रमुख तथा युगीन समसामयिक यथार्थ दबा हुआ एवं गौण प्रतीत होता है। समसामयिक समस्याओं के प्रति प्रसाद की इस भिन्न दृष्टि के कारणों का उल्लेख करते हुए बच्चन सिंह ने लिखा है - 'क्लासिकल कलाकार जहाँ बुद्धि और तर्क का अधिक भारोसा रखता है वहाँ रोमैटिक साहित्यकार हृदय की पुकार और अन्तर्भूत के विश्वासों (Faith) का। यही कारण है कि पात्रों में अपने देश जाति गौरव तथा आत्मामिमान के लिए अपने को लय कर देने की एक तीली बाह दिखाई पड़ती है। उनमें बुद्धि का आग्रह कम और आत्मा की तड़प कहीं अधिक परिलक्षित होती है।'^२ जो उनके नाटकों को यथार्थवादी नाटकों की सीमा के अन्तर्गत नहीं माने देता।

इस प्रकार विषय प्रतिपादन की दृष्टि से तो प्रसादयुगीन यह नाटक नाटकों की यथार्थवादी धारा के विपरीत पड़ते ही हैं, भाषा प्रयोग एवं रंग संयोजन की दृष्टि से भी इन्हें यथार्थवादी नाटकों की श्रेणी में नहीं रखा जा सकता। जिसका सम्यक् विश्लेषण 'भाषा प्रयोग' एवं 'रंगसंयोजन' शीर्षक के अन्तर्गत यथास्थान किया गया है।

१. डॉ० बच्चन त्रिपाठी, 'हिन्दी नाटक और लक्ष्मी नारायण मिश्र', पृष्ठ ५६

२. बच्चन सिंह, 'हिन्दी नाटक', पृष्ठ ६५

भाषा-प्रयोग

यद्यपि भारतेन्दु तथा उनके सहयोगियों के प्रयास से हिन्दी सड़ी बोली गद्य १९ वीं शताब्दी उन्नत में ही साहित्यिक भाषा के रूप में प्रतिष्ठित हो चुकी थी। किन्तु हिन्दी गद्य का शेष काल होने के कारण नाटककारों का ध्यान भाषा के व्याकरणिक नियमों की ओर न जा सका था। अतः उनका शब्द विन्यास तथा वाक्य संगठन व्याकरणिक दोषों से युक्त, शिथिल, अव्यवस्थित एवं असंगठित ही था, जिसे २०वीं शताब्दी में महावीर प्रसाद द्विवेदी की बालोचनात्मक प्रतिभा एवं युगीन सांस्कृतिक तथा पुनरुत्थानवादी आन्दोलनों ने व्याकरणिक नियमों में आबद्ध कर एक निश्चित रूपाकार प्रदान किया।

द्विवेदी जी मूलतः एक बालोचक थे। अतः उनका सारा ध्यान साहित्य की स्वतन्त्र सच्चा स्थापित करने की अपेक्षा साहित्यगत परिष्कार की ओर ही रहा। जिसे उन्होंने अपनी एकमात्र पत्रिका 'सरस्वती' के माध्यम से पूरा किया। 'सरस्वती' के सम्पादक के रूप में उन्होंने अपने के लिये आयी हुई रचनाओं की व्याकरणिक और भाषागत त्रुटियों को संकेतित कर लेखकों को उनके प्रति आकृष्ट तो किया ही साथ ही उनकी त्रुटियों को सुदृढ़ कर भाषा का एक निश्चित मानदण्ड भी स्थापित किया। फलतः लेखकों का ध्यान भाषा की व्याकरणगत त्रुटियों की ओर भी गया और उन्होंने उसमें अपेक्षित सुधार कर भाषा को परिमार्जित एवं परिष्कृत किया। भाषा विकास के प्रति द्विवेदी जी की इसी लगन एवं जागरूकता को उद्घटन कर चुकलीने लिखा है, 'यद्यपि द्विवेदी जी ने हिन्दी के बड़े-बड़े कवियों को लेकर गम्भीर साहित्य, समीक्षा का स्थायी साहित्य नहीं प्रस्तुत किया पर नई निकली पुस्तकों की भाषा आदि की सारी बालोचना करके हिन्दी साहित्य का बड़ा भारी उपकार किया। यदि द्विवेदी जी न उठ सड़े होते तो बेसी अव्यवस्थित, व्याकरण विरुद्ध और ऊट पटांग भाषा चारों ओर दिखाई पड़ती थी, उसकी परम्परा बल्दी न रुकती। उनके प्रभाव से लेखक सावधान हो गए और जिसमें भाषा की समझ और योग्यता थी उन्होंने अपना सुधार किया।^१ जो हिन्दी भाषा के विकास में द्विवेदी जी के मौलिक प्रदेय का सूचक है।

महावीर प्रसाद द्विवेदी द्वारा संश्लिष्ट इस हिन्दी भाषा-आन्दोलन को आगे बढ़ाने में बंगला नाटक, जो अनुवादों के माध्यम से हिन्दी नाटकों को प्रभावित कर रहे थे, का भी विशेष महत्व रहा है। जिसकी परिमार्जित एवं सुन्दर पदविन्यास परम्परा को ग्रहण कर नाटककारों ने हिन्दी भाषा को और अधिक पुष्ट एवं समृद्ध बनाने का प्रयास किया। किन्तु कार्य समाज की उपदेशात्मक नीति तथा अनुमति की क्षीणता के कारण द्विवेदी युगीन नाट्यभाषा में वह कलात्मक सजीवता एवं व्यञ्जनात्मक क्षमता न आ सकी जो भारतेन्दु के नाटकों में दिखायी देती है।

इस प्रकार द्विवेदी युगीन नाटकों में भाषा के जिस रूप के दर्शन होते हैं वह पूर्व की अपेक्षा व्याकरणिक रूप से शुद्ध एवं परिष्कृत भाषा थी। जिसमें जन-सामान्य में प्रचलित बोलचाल की साधारण भाषा की सरलता, स्वाभाविकता एवं रोचकता को दृष्टि में रखकर देशज शब्दों प्रचलित कहावतों तथा मुहावरों का भी समुचित प्रयोग किया गया था। इस तथ्य को उद्घाटित करने वाला एक उदाहरण दृष्टव्य है -- 'कुछ कहा नहीं जाता। जमाने की हवा ही बदल गई। मर्द बनाने हो गए। औरतें मर्दानी हो गयीं। लड़के सयाने हो गए। सयाने नादान बच्चे हो गए। जवानों में बुढ़ापा आ गया। बूढ़ों में नये सिर से नौजवानी समा गई। पचास बरस वाले तेरह बरस की कुमारियों की तक में हैं बीस बरस के जेण्टलमैन तीस बरस की विधवाओं की सोच में हैं। खूब सूरत लड़कियाँ बूढ़ों से नहीं बचने पातीं। इनके लिये न टीपन का फगड़ा न ग्रह का बसेड़ा। बट मंगनी पट ब्याह। बस लड़की खूबसूरत और लायक हो। प्यार नौजवानों के लिये सौ-सौ मुसीबतें। पण्डितों का विचार, ग्रह का मिलान - - - - - देह का फंगफट कहाँ तक कहें। जब से यह नकली दाँत और सिबाब निकले है न जाने कितने बूढ़ों के घर आबाद हो गये और नौजवानों की मिट्टी पलीद हो गई।'^१

वस्तुतः नाटककारों द्वारा प्रयुक्त इस व्यावहारिक भाषा-प्रयोग के मूल में उनकी यथार्थवादी दृष्टि ही कार्यरत थी। भारतेन्दु युगीन नाटककारों की भाँति द्विवेदी युगीन नाटककारों का मुख्य उद्देश्य भी तत्कालीन समाज में प्रचलित रुढ़ियों, अन्धपरम्पराओं तथा सामाजिक एवं राजनैतिक विकृतियों के उद्घाटन द्वारा सामाजिक

को सचेत कर सामाजिक उन्नति एवं देशोद्धार के लिये प्रेरित करना था । साथ ही अपने पात्रों का चयन भी उन्होंने समाज के विस्तृत जन-समुदाय में से किया था । अतः अपने उद्देश्य की पूर्ति के लिये वह भारतेन्दु की भाँति ही सामाजिकों की प्रकृति एवं मानसिक योग्यता के अनुरूप भाषा की सरलता एवं स्वाभाविकता की ओर ही आकृष्ट हुए । वह इस तथ्य से मलीभाँति परिचित थे कि देश की सामान्य एवं अशिक्षित जनता तक अपने संदेशों को पहुँचाने के लिए तत्सम शब्दावली से युक्त अलंकृत भाषा कभी भी उतनी प्रभावशाली नहीं हो सकती जितनी कि जनसामान्य में प्रचलित बोलचाल की भाषा । इसीलिए अपने अधिकांश नाटकों में वह जनसामान्य में प्रचलित देशी बोलियों-- मुख्यतः ब्रज तथा अवधी इत्यादि के प्रति भी आकर्षित दिखाई देते हैं । जिसे गाँवों की साधारण जनता भी आसानी से समझ सकती थी । अतः तत्कालीन नाटकों एवं प्रहसनों में उनका स्वरूप प्रयोग किया गया है । कहीं-कहीं तो वह बिल्कुल ही गाँवों की ठेठ बोली का प्रयोग कर बैठे हैं । यथा -- 'जावः बस जो हम देवे लागी तो एको मुकदमा हम लड़ न पाई । का रुपया नाही रहा, यू बात नाही रही । रुपया उई साइत सार रहा । दुई रास रहन ई टेंट मां, बीस रहा ई टेंट मां, अउर बसिस रहा पाछे ।'^१

इसके साथ ही जनसामान्य में प्रचलित अरबी-फारसी के सामान्य शब्दों का प्रयोग भी तत्कालीन नाटकों में आयास ही हो गया है । अधिकांश नाटकों की तो भाषा ही उर्दू मिश्रित हिन्दी है । 'नेत्रोन्मीलन' में तो उर्दू की यह छटा सर्वत्र दर्शनीय है यथा 'इस मुकदमे में दो अदालतों ने साकल के खिलाफ मुचफिक राय से जुर्र साबित पाया है और यह राय बाक्याती तब्कीब है । इसकी सिदाकत में इः गवाहों की मक्बूत शहादत मौजूब है ।.....'

यद्यपि अरबी-फारसी के क्लिष्ट शब्दों के कारण कहीं-कहीं भाषा कुछ अथवा बटिल भी हो गयी है किन्तु एक तो ऐसे स्थल बहुत कम हैं दूसरे मुसलमान पात्रों तथा कबहरियों के यथार्थोद्घाटन के कारण उर्दू भाषा का यह प्रयोग सर्वथा अस्वाभाविक भी प्रतीत नहीं होता । इसके अतिरिक्त तत्कालीन समाज में उर्दू ही सरकारी काम-

१. श्री बी० पी० त्रीवास्तव - 'उलट फेर', पृष्ठ २४

२. मिश्रबन्धु - 'नेत्रोन्मीलन', पृष्ठ १३८

काज की भाषा थी । अतः इसके माध्यम से नाटककार ने यथार्थ के अनधिकाधिक समीप जाने का प्रयास किया । किन्तु जहाँ उनके शिक्षित नाटकीय चरित्र शुद्ध एवं परिनिष्ठित भाषा का प्रयोग करते हैं वहाँ भी वह जनसामान्य से बहुत दूर नहीं हुए हैं यथा 'संग्राम' नाटक में सबल सिंह का निम्न संवाद--'सम्पत्ति ही पाप का मूल है, इसी से कुवासनार्यें जागृत होती हैं, इसी से दुर्व्यसनों की सृष्टि होती है । गरीब आदमी अगर पाप करता है तो चूपा की तृप्ति के लिये । धनी पुरुष पाप करता है अपनी कुवृत्तियों और कुवासनाओं की पूर्ति के लिये । मैं इसी व्याधि का मारा हुवा हूँ ।'^१

अतः स्पष्ट है कि शुद्ध भाषा प्रयोग से उनका तात्पर्य मूलतः शुद्ध शब्द-प्रयोग तथा व्याकरणिक शुद्धता ही रहा है । तद्भव शब्दों अथवा शब्दों के विकृत रूपों का प्रयोग यथासम्भव नहीं किया है । वाक्य भी प्रायः छोटे तथा अनलंकृत ही हैं अतः शुद्ध होकर भी भाषा जन-सामान्य के निकट ही रही है । उसमें दुरुहता कहीं नहीं है ।

भाषा के इस परिनिष्ठित प्रयोग के साथ ही द्विवेदी युगीन नाट्य भाषा पर पारसी रंगमंचीय शैली- जो जनता के मनोरंजन के उद्देश्य से जेक हास्यात्मक वार्न अस्वाभाविक एवं उच्चक प्रसंगों की अवतारणा कर जन-सामान्य को अपनी ओर आकर्षित कर रही थी-का भी प्रभाव पड़ा । फलतः द्विवेदी युगीन प्रहसनों तथा नाटकों में हास्यात्मक प्रसंगों, गीतों, पद्यात्मक संवादों एवं पद्यप्रयोगों का भी बाहुल्य हुआ । बिस्ने जनसामान्य की रुचि को ध्यान में रखकर नाटकों को आकर्षक, मनोरंजक, एवं प्रभावशाली तो बनाया, किन्तु पारसी रंगमंचीय की जश्नीलता, अस्वाभाविकता एवं अयथार्थता से अपने को न बचा सके ।

वहाँ तक उनके गीतों का प्रश्न है गीत संख्या में बहुत अधिक नहीं हैं, किन्तु उनकी रचना के मूल में पारसी रंगमंच की प्रेरणा ही कार्यरत थी । जो कहीं उसकी जश्नील शब्दावली में तो कहीं काव्य की निस्सारता अथवा मगदमजन के रूप में सर्वत्र ही दृष्टिगत होती है । इसीलिए द्विवेदी युगीन नाटकों में प्रयुक्त गीत मनोरंजन अथवा भक्ति प्रदर्शन के अतिरिक्त नाटकों को कोई भावगम्भीरता अथवा अर्थ सम्प्रेक्षण की

कामता न दे सके । जी० पी० श्रीवास्तव के प्रहसनों में तो पारसी रंगमंचों की यह अश्लीलता सर्वत्र ही दिखाई देती है —

‘कलकी घतियां करो न बनियां
लागो कृतिया मोरी
हाय दइया मसकी बोलिया बाड़ों
बइयां टूटी बूडियां ।’^१

पद्यात्मक संवादों अथवा पद्य प्रयोगों में तो नाटककार पूर्णतः पारसी नाटकों की तुलबन्दी पर उतर जाये हैं । अतः स्थान-स्थान पर पात्रों के मुख से तुलबन्दी अथवा पद्यमय भाषा का प्रयोग कराया गया है यथा--‘मूर्ख सभ्यता सील नहीं तो माँगता फिरेगा जनम मर भीख । इतना बड़ा हो गया-- लड़कपन कछोरपन छोड़ ; संजीदगी से नाता जोड़ । गंवार । अपना चरित्र सुधार नहीं तो जनम मर फिरेगा यों ही बेकार ।’^२ यद्यपि नाटकों की रोजकता की दृष्टि से भाषा का यह पद्यमय प्रयोग तत्कालीन परिस्थितियों में नाटकों की एक अनिवार्य विशेषता बन गया था किन्तु अधिकांशतः, वह नाटकों में जबरदस्ती ठूँसे हुए ही है और भाषा की स्वाभाविकता को नष्टकर उसे कृत्रिम तथा अव्यर्थ बना देते हैं ।

इसी प्रकार ‘नेत्रोन्मीलन’ के द्वितीय अंक के पाँचवें दृश्य में तो पर्थों की परमार ही हो गयी है जो कथा प्रसंग की दृष्टि से भी अनावश्यक प्रतीत होता है । यही बात इस काल के नाटकों में प्रयुक्त हास्य के सम्बन्ध में भी कही जा सकती है । यद्यपि इस काल के प्रहसनों में हास्य का समुचित प्रयोग हुआ है, किन्तु पारसी रंगमंचों की हास्यात्मक प्रवृत्ति की अतिव्यवस्था के कारण द्विवेदी युगीन नाटकों में मारतेन्दु सङ्ग शिष्ट एवं परिष्कृत हास्य के दर्शन नहीं होते । मट्ट जी को छोड़कर प्रायः सभी का हास्य शब्दों तथा घटनाओं तक ही सीमित है । अतः वेतुके एवं अशिष्ट बातलाप, हास्योत्पादक एवं अश्लील कार्य-व्यापार तथा अतिनाटकीय प्रसंग अथवा दृश्य ही उनके हास्य की सीमा थे । जो थोड़ी सी देर के लिये दर्शकों को हँसाकर उनका मनोरंजन तो करके देते थे किन्तु अर्थ की गम्भीरता तथा चरित्रों एवं स्वाभाविक कथा-विकास के अभाव में वह दर्शकों एवं पाठकों पर कोई स्थायी प्रभाव न डाल सकें । कहीं-कहीं तो पात्रों के बेहूब नामों द्वारा भी प्रहसकारों ने हास्य सृष्टि का प्रयास किया है यथा -- निपोड्रसं मनहुलाल, कमबस्तलाल, घोती प्रसाद, बिगड़े दिल, बदहवास,

साधारण भाषा से ही प्रभावित दिखाई देते हैं किन्तु उनकी भाषा की प्रमुख विशेषता उसका भाषा सौष्ठव अथवा अलंकृत शब्द-विधान ही था, जिसका प्रारम्भ उनके 'अजातशत्रु' नाटक से होता है। अतः उनकी प्रारम्भिक कृतियों में न तो विचारों की सूक्ष्म अन्तर्दृष्टि थी, न काव्यात्मकता तथा कलात्मकता का विशेष आग्रह। इसके विपरीत उनमें स्वाभाविकता, सरलता तथा रोककता के आग्रह में भारतेन्दु प्रवर्तित-हास्य-व्यंग्य समन्वित पात्रानुकूल भाषा के ही दर्शन होते हैं। जिसमें एक ओर सड़ी बोली, व्रज, उर्दू अथवा संस्कृत शब्दों का मिला जुला रूप दिखायी देता है तो दूसरी ओर कहावतों, मुहावरों, तुकबन्दियों, पद्य-प्रयोगों तथा गीतों के प्रयोग में पारसी रंगमंचों की पद्यात्मक प्रवृत्ति ^१भाषा असामान्य के काफी निकट रही है —

‘क्या ! क्या ! क्या ! तैरे पितृ पितामहों की मूमि थी ? जरे मुर्ख,
मूमि किसकी हुई है ? यदि तैरे बाप दादों की थी तो मैरे भी लकड़दादा, नकड़दादा
या किसी सपड़दादा की रही होगी ! क्या तू इस पर बल फिर कर अपना अधिकार
जमाना चाहता है ? निकल जा यहाँ से चला जा... ।’^१

किन्तु प्रसाद का नाटककार हृदय अपने इस भाषा-प्रयोग से पूर्णतः संतुष्ट नहीं था अतः उन्होंने यथार्थ के आग्रह में भाषा की सरलता को महत्त्व देने वाली विविध भाषा प्रयोग नीति की कृत्रिमता तथा निर्णयिता सिद्ध कर अपने परवर्ती नाटकों में संस्कृत की तत्सम शब्दावली, अलंकृत शब्द विधान, चित्रोपम अलंकारों, प्रतीकों तथा बिम्बों से युक्त अलंकृत एवं परिनिष्ठित भाषा को ही अपने नाटकों का मूलाधार बनाया। भाषा-प्रयोग के सम्बन्ध में उनकी मान्यता थी कि ‘पात्रों के भावों विचारों के ही आधार पर भाषा का प्रयोग नाटकों में होना चाहिए। किन्तु इसके लिये भाषा की एकतन्त्रता नष्ट करके कई तरह की खिचड़ी भाषाओं का प्रयोग हिन्दी नाटकों के लिए ठीक नहीं। पात्रों की संस्कृति के अनुसार उनके भावों और विचारों में तारतम्य होना भाषाओं के परिवर्तन से अधिक उपयुक्त होगा। देश और काल के अनुसार भी सांस्कृतिक दृष्टि से भाषा में पूर्ण अभिव्यक्ति होनी चाहिए।’

१. जयशंकर प्रसाद - ‘विश्वास’, पृष्ठ १६

२. वही - ‘काव्य और कला तथा अन्य निबन्ध’, पृष्ठ ११६

जिसका पूर्ण प्रतिपालन उन्होंने अपने नाटकों में किया। अतः उनकी समस्त प्रौढ़ रचनाओं में ऐतिहासिक विषयवस्तु के अनुरूप प्राचीन राजदरबारों में प्रयुक्त अभिजात्य वर्गीय संस्कृत निष्ठ भाषा का ही प्रयोग किया गया है, जो उनके नाटकों को व्यर्थ-वादी जीवन सन्दर्भों से बिल्कुल ही काट देती है।

रंग-संयोजन —

द्विवेदी युगीन सामाजिक नाटकों के विषयगत अध्ययन से यह स्पष्ट है कि भारतेन्दुयुगीन नाटककारों की भाँति द्विवेदीयुगीन नाटककारों का मुख्य उद्देश्य भी नाटक के माध्यम से देश तथा समाज का सुधार करना था। अतः जीवन सन्दर्भों के ग्रहण एवं भाषा प्रयोग की भाँति रंगसंयोजन में भी द्विवेदी युगीन यह नाटककार भारतेन्दु परम्परा के अनुवर्ती रहे हैं। रंगमंच की उपादेयता के सम्बन्ध में उनकी धारणा थी कि 'आदमियों को भी बुराइयों को दूर करने और उनकी बुराइयों को चमकाने के लिये यह स्टेज ही ज्ञान है। देवी हो या देवता हो, राजा महाराजा या शाहनशाह हो हर देश में हजारों वर्षों से सबसे नाटक की उत्पत्ति हुई है बराबर स्टेज रूपी ज्ञान पर बढ़ाकर उनकी सुबियाँ चमकायी जाती है।' फलतः उन्होंने नाट्य रचना के साथ ही उनके रंग-संयोजन पर भी विशेष ध्यान दिया। किन्तु हिन्दी रंगमंच की समृद्ध परम्परा के अभाव में इस युग के समस्त नाटककारों को पारसी रंगमंचों का ही सहारा लेना पड़ा।

यद्यपि २० वीं शताब्दी में महावीरप्रसाद द्विवेदी के साहित्यिक प्रयासों ने हिन्दी नाट्य साहित्य, जो भारतेन्दु की मृत्यु के पश्चात् समर्थ नाटककारों एवं सक्षम अभिनेताओं के अभाव में पारसी रंगमंचों की ओर मुड़ गया था, को पुनः गति एवं नवीन दिशा प्रदान करने का प्रयास किया, किन्तु अपनी मौलिक एवं सर्वनात्मक प्रतिभा के अभाव में उनका यह नाट्य-प्रयास 'नाट्यशास्त्र' की रचना तक ही सीमित रहा। इसके माध्यम से उन्होंने नाटककारों को नाट्य-भाषा तथा नाट्य-रचना सम्बन्धी कतिपय निर्देश तो अवश्य दिये किन्तु उससे आगे बढ़कर, रंगमंचीय दृष्टि से, वह हिन्दी नाट्य साहित्य को कोई महत्वपूर्ण योगदान न दे सके। फिर भी माधव शुक्ल तथा

पुरुषोत्तमदास टंडन जैसे कतिपय सक्षम एवं कर्तव्यनिष्ठ अभिनेताओं के व्यक्तिगत प्रयत्नों से हिन्दी का अव्यावसायिक रंगमंच इलाहाबाद तथा काशी आदि स्थानों में छुटपुट रूप से अवश्य चलता रहा लेकिन कुछ ही समय पश्चात् जनता के अपेक्षित सहयोग के अभाव, नाट्य मण्डलियों के पारस्परिक वैमनस्य तथा सरकार के नाट्य विरोधी अधिनियम से निराश होकर उन्हें अपना यह अव्यावसायिक रंग बान्दोलन अतिशीघ्र समाप्त कर देना पड़ा और इस प्रकार एक बार पुनः सम्पूर्ण नाट्य-जगत पर पारसी रंगमंचों का ही अधिकार हो गया। जिसका प्रत्यक्ष प्रभाव हिन्दी नाटकों पर पड़ा। फलतः तत्कालीन प्रायः समस्त नाटकों में पारसी रंगमंचों पर प्रयुक्त गीतों, पद्यात्मक संवादों, क्रिया-व्यापारों तथा चमत्कार प्रदर्शनों का सुलभ प्रयोग किया गया। जो हिन्दी रंगमंच की विघटनात्मक परिस्थितियों में नाटकों को प्रभावशाली बनाने तथा जनसामान्य को अपने प्रति आकृष्ट करने का एक सस्ता साधन था। द्विवेदी युगीन प्रहसनों में तो इन पारसी रंगमंचों का व्यापक प्रभाव दृष्टिगत होता है।

पद्यात्मक संवादों की प्रचुरता तो द्विवेदीयुगीन प्रायः समस्त नाटकों में ही पाई जाती है। जहाँ तक गीतों का प्रश्न है गीत यद्यपि बहुत अधिक नहीं है लेकिन उनकी अश्लील शब्दावली, समय-असमय का विचार किये बिना गीत गाने की प्रवृत्ति तथा समवेत स्वरों में गाये जाने वाले गीतों के प्रयोग में पारसी रंगमंच ही दृष्टिगत होती है। इसके अतिरिक्त मावानुभूति की अपेक्षा कार्य-व्यापारों की अधिकता यथा पति-पत्नी में आपस में हाथापाई होना, सख औरतों का मिलकर दारोगा को मारना, पत्नी को मनाने के लिए उसके पैरों पर गिरना, पुरुष का नारी रूप धारण करना इत्यादि हास्यात्मक प्रसंगों की अवतारणा तथा गोठे का दगना और परदे का फटकर रंगमंच बन जाना इत्यादि रोमांचकारी दृश्यों की अवतारणा के मूल में पारसी रंगमंचों की हास्यात्मक प्रवृत्ति तथा चमत्कार-प्रदर्शन की भावना ही निहित थी। जिसने नाटक को आकर्षक बनाने के साथ-साथ उन्हें पारसी रंगमंचों के आधिकाधिक समीप ला दिया। यद्यपि अपने इन रंगमंचीय प्रयोगों से उन्होंने नाटकों को आभिनेय बनाने का पूर्ण प्रयास किया, किन्तु उनको निहित अश्लीलता, अनावश्यक उल्लू-कूद तथा भाव-गम्भीरता के अभाव में द्विवेदी युगीन इन प्रहसनों को रंगमंच की दृष्टि से वह महत्त्व न मिल सका जो मारवेन्दुयुगीन प्रहसनों को प्राप्त था।

यद्यपि पारसी रंगशैली से प्रभावित इन प्रहसनों के साथ ही 'संग्राम' तथा 'नेत्रोन्मीलन' इत्यादि साहित्यिक नाटकों की परम्परा भी चल रही थी किन्तु वह भी अपनी विस्तृत दृश्य योजना तथा पात्र-बहुलता के कारण हिन्दी रंगमंच को कोई महत्वपूर्ण योगदान न दे सके। वस्तुतः रंगमंचीयता अथवा रंग-संयोजन की दृष्टि से द्विवेदी युगीन नाटकों का सबसे बड़ा दोष तो उनकी दृश्य-योजना ही थी, जहाँ नाटककार ने रंगमंच की सीमाओं का अतिक्रमण कर एक-एक अंक में सात-सात, बाठ-बाठ दृश्यों की योजना की है। इस युग के तो अधिकांश नाटकों में दृश्यों की संख्या १० के ऊपर है। प्रेमचन्द ने तो अपने 'संग्राम' नाटक में अति ही कर दी है। इसमें उन्होंने ५ अंकों में ३६ दृश्यों की योजना की है, जिन्हें अतिशीघ्र मंच पर प्रस्तुत करना सम्भव न था और यदि उन्हें किसी तरह प्रस्तुत किया भी जाता तो उनकी दृश्य योजना नाटक को रोचक बनाने की अपेक्षा उसकी गतिशीलता में व्यवधान ही उत्पन्न करती है। इसके अतिरिक्त उनके नाटकीय पात्र भी रंगमंच की सीमाओं की उपेक्षा कर एक ही दृश्य में एक स्थान से दूसरे स्थान पर जाते जाते दिखाये गये हैं। 'नेत्रोन्मीलन' में प्रथम अंक के चौथे दृश्य में नाटककार ने सरकारी थाने के दृश्य में एक ही रंगमंचीय पटल पर तीन-तीन दृश्यों की परिकल्पना की है। इसी प्रकार 'प्रेम की बेदी' एकांकी में प्रेमचन्द ने भी नाटकीय पात्रों को एक ही दृश्य में एक स्थान से दूसरे स्थान पर जाते-जाते दिखाया है, जिसे नाटक में यथार्थ रूप में प्रस्तुत करना सम्भव न था।

वस्तुतः उनकी इस असंयोजित दृश्य-योजना का सबसे बड़ा कारण तत्कालीन समाज में प्रचलित सिनेमा तथा उपन्यासों का आक्रामक होना ही था। जिनकी विस्तृत रंगभूमि ने नाटककारों को भी नाट्य-रचना के लिए विस्तृत आयास दिया फलतः नाटक अपने माध्यम से रंगमंच की सीमाओं तथा नाट्यान्वितियों की उपेक्षा कर बहुदृशीय हो गया। 'संग्राम' में खून आत्महत्याओं एवं अन्य कपोलकल्पित घटनाओं की इतनी प्रचुरता है कि नाटक, नाटक न रहकर जासूसी उपन्यास सा बनकर रह गया है। इसके अतिरिक्त तत्कालीन नाटकों में कुछ ऐसे दृश्य भी जाये हैं जिन्हें यथार्थ रूप में प्रस्तुत करने की अपेक्षा नेपथ्य अथवा संवादों द्वारा ही प्रस्तुत किया जा सकता था। यथा -- 'नेत्रोन्मीलन' में त्रिवेणी स्नान का दृश्य, रेलवे प्लेटफार्म पर गाड़ी आने का दृश्य तथा 'समाज' में नदी में कूदने का दृश्य इत्यादि। किन्तु यथार्थ रंगदृष्टि के अभाव में नाटककारों का ध्यान रंगमंच की इस असमर्थता की ओर गया ही नहीं

और ऐसे ही अयथार्थ एवं अभिनेय दृश्यों की सज्जा कर उन्होंने नाटक को धीरे-धीरे रंगमंच से दूर कर दिया ।

रंग-संयोजन की दृष्टि से द्विवेदी युगीन नाटकों का दूसरा दोष उनकी पात्र बहुलता तथा संवादात्मक भाषा थी, जो प्रहसनों को छोड़कर तत्कालीन प्रायः समस्त नाटकों में ही पाया जाता है । 'नेत्रोन्मीलन' में तो पात्रों की संख्या ६० के करीब पहुँच गयी है । जिसके कारण रंगमंच पर पात्रों की भीड़ तो लग ही जाती है उनका चारित्रिक विकास भी नहीं हो पाता, जो नाटक की रोचकता में एक व्यवधान ही था । इसके अतिरिक्त तत्कालीन परिस्थितियों में इतने अधिक पात्रों को एकत्रित करना भी एक विषम समस्या थी । अतः समाजोद्धार के महत्वपूर्ण कार्य से प्रेरित होने पर भी एक सुस्पष्ट रंगदृष्टि के अभाव में यह नाटक मंच पर सफलतापूर्वक अभिनीत न हो सके । और जहाँ तक उनकी भाषा का प्रश्न है यद्यपि वह नाटकीय दृष्टि से सरल एवं स्वाभाविक थी, किन्तु उनके लम्बे संवादों तथा स्वगत कथनों के कारण नाटक की अभिनेयता में बाधा पड़ी है । प्रेमचन्द के नाटकों में तो भाषा का यह दोष उनके उपन्यासकार होने के कारण अनायास ही आ गया है । अतः उनके संवाद प्रायः लम्बे ही हैं इसके अतिरिक्त एक ही बात को काफी विस्तार से कहने तथा तर्क देकर सम्मान के कारण उनकी भाषा में पुनरावृत्ति दोष भी आ गया है, जो उनके नाटकीयता को समाप्त कर नाटक में उपन्यास का भ्रम उत्पन्न करा देते हैं । नाटकों की अभिनेयता की दृष्टि से इनके नाटकों में एक कमी और सटकती है, वह है उनकी विवरणात्मक भाषा । और यही कारण है कि एक दो स्थलों पर वहाँ पात्र नौकर इत्यादि को बुलाते हैं वहाँ नाटककार ने संवादात्मक भाषा का प्रयोग न कर केवल इतना ही लिख दिया है कि 'महाराज को पुकारता है' 'बम्पा को बुलाती है' । वस्तुतः कहीं-कहीं प्रेमचन्द यह मूल जाते हैं कि वह उपन्यास लिख रहे हैं अथवा नाटक, क्योंकि नाटक में जो भी संवाद होता है उसे पात्र स्वयं बोलते हैं। इसके विपरीत उन्होंने अपने नाटकों में उपन्यासों की विवरणात्मक भाषा का प्रयोग किया है ।

कुल मिलाकर यह कहा जा सकता है कि यद्यपि इस युग के अधिकांश नाटककारों की दृष्टि उनकी अभिनयात्मकता पर ही रही, किन्तु एक सफल रंगदृष्टि

के अभाव में वह हिन्दी रंगमंच के विकास में कोई महत्वपूर्ण योगदान न दे सके ।
परिणामतः हिन्दी रंगमंच का ह्रास तो हुआ ही, साथ ही रंगमंच के ह्रास के कारण
हिन्दी नाटक भी असामान्य से दूर होने लगा । जिसका प्रत्यक्ष प्रमाण प्रसाद रचित
ऐतिहासिक नाटक है ।

वस्तुतः रंगसंयोजन की दृष्टि से प्रसादयुगीन इन ऐतिहासिक नाटकों की
यथार्थवादी नाटकों की परम्परा से पृथक् करने का सर्वाधिक दायित्व यदि किसी पर
है तो वह है उनके जटिल दृश्य विधान अथवा अव्यवस्थित कथा संगठन पर, जो इतिहास
के विस्तृत इतिवृत्त को अपनाने के कारण उनके नाटकों में अनायास ही आ गया है ।
इसके कारण नाट्य कथा में बिसराव तो आया ही है दृश्यों का भी बाहुल्य है । यों
तो उनके समस्त ऐतिहासिक नाटक (ध्रुवस्वामिनी को छोड़कर) इस रंगमंचीय दोष
से ग्रसित हैं, किन्तु उसका सर्वाधिक जटिल रूप उनके 'अनातशत्रु' 'स्कन्दगुप्त', 'चन्द्रगुप्त'
तथा राज्यश्री नाटकों में दिखायी देता है जहाँ उन्होंने एक दो वर्षों की ही नहीं
वरन् क्रमशः लगभग ७, ११, २५ तथा ४२ वर्ष की कालावधि को अपनी नाट्य कथा में
पिरोया है और इस विस्तृत कथा व्यापार तथा देशकाल भिन्नता के कारण उनके
नाटकों का क्रिया-व्यापार भी कथावस्तु के अनुरूप विविध स्थलों पर घटित हुआ, जिसे
यथार्थ रूप में रंगमंच पर संयोजित करना दुष्कर प्रतीत होता है । चन्द्रगुप्त नाटक के
सन्दर्भ में उनकी इस असफलता के कारणों का उल्लेख करते हुए डा० रामकुमार वर्मा ने
लिखा भी है कि, 'श्री जयशंकर प्रसाद के 'चन्द्रगुप्त' नाटक के अभिनय में यही कठिनाई
पड़ती है कि नाटककार ने एक अन्वेषक की भाँति बड़ी से बड़ी घटना को भी बहुत
बड़ा महत्व दे दिया है और चार अंकों में फँसी हुई कथा धूमकेतु की भाँति क्षितिज
के क्षोर को छूने लगती है । चन्द्रगुप्त, चाणक्य और सिहरज के कार्यक्रमों का एक इतिवृत्त
की भाँति अंकित है जिसका सम्बन्ध रंगमंच की अपेक्षा इतिहास से अधिक है ।'

किन्तु ध्यान से यदि देखा जाय तो उनकी इस असफलता के मूल में उनकी
व्यापक रंगदृष्टि ही क्रियाशील थी, जो उनकी समन्वयवादी भावना के कारण एक ओर
संस्कृत रंगमंच से प्रभावित थी तो दूसरी ओर पार्श्ववर्त्य रंगमंच से । संस्कृत रंगमंच से

प्रभावित होने के कारण उन्होंने सर्वत्र अपने नाटकों में संस्कृत रंगमंच पर व्यवहृत ऐसे कल्पनापूर्ण दृश्यों की योजना की है जहाँ दर्शक जितना देखते हैं उससे अधिक उसमें व्यंजित होता है।^१ प्रसाद के नाटकों में प्रस्तुत नेपथ्य योजना उनकी इस कल्पनाश्रित रंगयोजना की ही प्रतीक है जहाँ नाट्य व्यापार नेपथ्य में ही घटित हो जाते हैं यथा नेपथ्य में गान, नेपथ्य में रणबाध, नेपथ्य में कोलाहल इत्यादि। इसके अतिरिक्त संस्कृत नाटकों के अनुकरण पर उन्होंने बहुत से ऐसे दृश्यों की योजना भी की है जो यथार्थ मंच पर घटित होने की अपेक्षा संवादों के माध्यम से ही पाठकों तथा दर्शकों के मस्तिष्क में वातावरण एवं प्रभाव की सृष्टि कर देते हैं यथा --

‘महाराज मागिए। महादेवी, हटिए। वह देखिए बाग की लपट डगर चली जा रही है। नयी रानी के मल्ल में बाग लग गई है।’^२

और इस प्रकार दृश्यों का महत्त्व गौण होने के कारण उन्हें यथार्थवादी मंच पर प्रस्तुत करने का प्रश्न ही नहीं उठता? सम्भवतः उनकी इस दृश्य योजना को लक्ष्य करके ही गोविन्द चातक ने लिखा है -- ‘वेदर्शक के मानस पटल पर रंगमंच का विस्तार करने के पक्षपाती थे।’^३ जो अन्ततः उनके नाटकों को किसी यथार्थ रंगमंच से जोड़ने की अपेक्षा पाठ्य नाटकों के गुणों से युक्त कर देते हैं।

यद्यपि संस्कृत रंगमंच के साथ ही उनकी दृष्टि पाश्चात्य रंगमंच के माध्यम से पारसी रंगमंच पर भी थी, जिसके प्रभाव स्वरूप उन्होंने अपने नाटकों में मध्य, आकर्षक एवं कौशलपूर्ण दृश्यों की अवतारणा भी की किन्तु वह अपने भारतीय संस्कारों तथा अवस्थादी विचारों के कारण उसे कोई महत्त्व देने के पक्ष में नहीं थे। अतः उन्होंने पारसी रंगमंचों की कत्रिमता एवं अश्लीलता के साथ-साथ पाश्चात्य रंगमंच पर अभिनीत उनकी यथार्थवादी शैली का भी विरोध किया। इस सम्बन्ध में उनका कहना था कि ‘हिन्दी के कुछ अकालपक्व आलोचक, जिनका पारसी स्टेज से पिंड नहीं टूटा है,

१. हेनरी डब्ल्यू० वेल्स— ‘दि कलैसिकल ड्रामा आब इंडिया’, पृष्ठ ६६-११४

उद्धृत गोविन्द चातक कृत ‘प्रसाद’ नाट्य और रंगशिल्प’, पृष्ठ २७०।

२. कथंकर प्रसाद— ‘अवातशत्रु’ पृष्ठ ५८

३. गोविन्द चातक— ‘प्रसाद नाट्य और रंगशिल्प’, पृष्ठ २७०

सोचते हैं स्टेज में यथार्थवाद । युग के पीछे हम चलने का स्वाँस मरते हैं, हिन्दी में नाटकों में यथार्थवाद अभिनीत होते देखना चाहते हैं ।.... युग की मिथ्या धारणा से अभिभूत नवीनतम की सोच में इब्सेनिज्म का भूत वास्तविकता का भ्रम दिखाता है ।^१ जिसने समय की माँग की अपेक्षा के कारण उनके नाटकों को ही जन-जीवन से विच्छिन्न कर दिया, जो यथार्थवादी नाटकों की मूलभूत आवश्यकता था ।

किन्तु अन्ततः प्रसाद ने अपनी इस भूल को पहचाना, और यही कारण है कि 'ध्रुवस्वामिनी' में उनका समस्त मौलिक चिन्तन भारतीय रंग कठियों के विपरीत यथार्थवादी नाट्यकला—जिसे उन्होंने 'इब्सेनिज्म का भूत' और 'वास्तविकता का भ्रम' कहकर नकार दिया था -- के समक्ष नतमस्तक दिखाई देता है । वस्तुतः 'ध्रुव-स्वामिनी' नाटक की रचना तो उन्होंने पूर्णतः यथार्थवादी रंगमंच को दृष्टि में रखकर ही की थी। अतः यहाँ पात्र, अंक, दृश्य, कथा विस्तार तथा संवाद सभी कुछ यथार्थवादी रंगमंच के अनुरूप हैं । साथ ही उसमें अन्य नाटकों की अपेक्षा समय, स्थान और कार्य की अन्वितियों का पुरा-पुरा ध्यान रखा गया है । जहाँ युद्ध का दृश्य है वहाँ भी वह दो सेनाओं के बीच न होकर शकराज तथा चन्द्रगुप्त के बीच ही दिखाया गया है जो नाटक की यथार्थ प्रस्तुति में किसी प्रकार की बाधा नहीं पहुँचाता । किन्तु बावजूद इस रंगमंचीय स्वाभाविकता के वह अपने नाटकों में यथार्थवादी जीवन-सन्दर्भों को पूर्णतः स्वीकृति नहीं दे सके हैं, जिसके समर्थन में मान्वाता जोफा का निम्न कथन उद्धरणिय है —

'समस्या निरूपण में तर्क और बुद्धि का प्रकय ठेते हुए तथा रंग-निर्देशों में समस्या नाटक सुलभ यथार्थवादी चित्रण की विशेषताओं का परिचय देते हुए भी प्रस्तुत नाटक के नाट्य शिल्प में नवीन यथार्थवादी रंगमंच विशिष्ट वह स्वरूप प्रस्फुटित नहीं हुआ है जो आधुनिक अर्थ में समस्या नाटक का ज्ञापक है तथा जिसे सम्प्रति बुद्धिवादी प्रेक्षक चित्रण की स्वाभाविकता की कसौटी मानता है । आधुनिक बुद्धिवादी प्रेक्षक क्रिया-व्यापार में जिस रंगमंचीय यथार्थवाद और स्वाभाविकता की अपेक्षा

१. बर्रेंकर प्रसाद -- 'काव्य और कला तथा अन्य निबन्ध', पृष्ठ १०

रसता है, 'ध्रुव स्वामिनी' के नाट्य विधान में वह सुलभ नहीं है।^१

अतः निष्कर्षतः यह कहा जा सकता है कि यद्यपि यह सर्वमान्य एवं निर्विवाद है कि प्रसाद ने अपने नाटकों में युग-यथार्थ को अपनाया है किन्तु भारतीय संस्कृति में गहन आस्था, ऐतिहासिकता के निर्वाह, साहित्यिक स्वच्छन्दतावादी प्रवृत्ति तथा आदर्शवादी भावुक कविहृदय आदि विशिष्टताओं के कारण उनके नाटकों में यथार्थ की यह पकड़ काफी ढीली हो रही है। उनमें यथार्थवादी चिन्तन तार्किकता एवं बौद्धिकता, जो यथार्थवादी नाटकों की एक महत्वपूर्ण विशेषता मानी गयी है, का प्रायः अभाव ही है। और यही कारण है कि प्रसाद तथा उनके अनुकरण पर लिखे गये समस्त ऐतिहासिक पौराणिक नाटकों को इस अध्ययन के अन्तर्गत कोई विशेष स्थान नहीं दिया गया है, जो उनकी अवमूल्यना नहीं, बल्कि विषय सीमा की विवशता मात्र है।

निष्कर्ष

द्विवेदी एवं प्रसादयुगीन सामाजिक एवं ऐतिहासिक नाटकों के सम्यक् विश्लेषण से हम अन्ततः इस निष्कर्ष पर पहुँचें हैं कि यद्यपि विषय प्रतिपादन की दृष्टि से इस युग के समस्त नाटककारों ने भारतेन्दु की मॉर्ति ही युगयथार्थ एवं युगीन जीवन सन्दर्भों को ही अभिव्यक्ति प्रदान की है, किन्तु भिन्न जीवन दृष्टि से प्रेरित होने के कारण प्रसाद परम्परा के समस्त ऐतिहासिक नाटककार जहाँ स्वच्छन्दतावादी प्रवृत्ति के आश्रय में समसामयिक समस्याओं से प्रत्यक्ष संबंध की अपेक्षा अतीत के सुन्दर स्वप्नों में ही लीये रहे हैं, वहीं द्विवेदी युगीन सामाजिक नाटककार भारतेन्दु परम्परा में पोषित यथार्थवादी सामाजिक नाटकों की रक्षा में प्रवृत्त होकर भी आर्यसत्ता की नैतिक मान्यताओं के कारण आदर्शवाद की सीमा से बहुत ऊपर नहीं उठ पाये हैं। उनके नाटकों के अन्तः प्रायः आदर्शवादी ही है जिसमें उपदेशात्मकता की फलक सर्वत्र बिसाई देती है। अतः उनमें यथार्थ के प्रति भारतेन्दु जैसी सबगता एवं सूक्ष्मता के दर्शन तो नहीं ही होते हैं साथ ही नाटक के प्रति नाटककार की गहन आस्था एवं व्यावहारिक रंगदृष्टि के अभाव में उनमें कलात्मकता

का भी अभाव दिखाई देता है। किन्तु विचार्यों के चयन एवं उनके प्रस्तुतीकरण में नाटककार ने खण्डन-मण्डन एवं तर्कपूर्ण पद्धति को अपनाकर समसामयिक समस्याओं के प्रति सामाजिकों के मन में जि नवीन एवं क्रान्तिकारी विचारों को स्वर देने का प्रयास किया है वह उनकी यथार्थोन्मुखी दृष्टि का ही परिणाम है। समाज विकास क्रम में जिसकी उपादेयता को जानकर परवर्ती नाटककारों ने प्रसादयुगीन ऐतिहासिक नाटकों की समृद्ध परम्परा के बावजूद हिन्दी नाट्य-जगत में यथार्थवादी नाटकों को जन्म दिया, जिसका पूर्ण विकास नवीन विचारों के आलोक में प्रसादोच्चकाल में रचित समस्या नाटकों के रूप में हुआ।

अध्याय ५

प्रसादोत्तर युग

प्रसादोत्तर युग (स् १९३० से १९४७ ई०) तक)

प्रसाद के आगमन एवं उनके मावुकतापूर्ण ऐतिहासिक तथा सांस्कृतिक नाटकों के प्रवर्तन से मारतेन्दु युगीन सामाजिक अथवा यथार्थपरक नाटकों की वो परम्परा कालगति के प्रभाव से उसमय ही विलुप्त हो चली थी, युग की परिवर्तित परिस्थितियों एवं आवश्यकताओं से उद्भूत प्रगतिशील विचारधारा— वो पीड़ित मानवता के उद्धार का बीड़ा उठाकर सम्पूर्ण भारतीय जीवन तथा साहित्य में व्याप्त पतनोन्मुख आदर्शों के प्रति एक क्रान्तिकारी आन्दोलन के रूप में प्रवेश कर रही थी— ने प्रसादोत्तर काल में उसे पुनः गति एवं नवीन दिशा दी । भारतीय जीवन में इस परिवर्तित दृष्टिकोण के उद्गम का एक महत्वपूर्ण कारण पाश्चात्य जीवन एवं ज्ञात में उद्भूत सर्वतोन्मुखी—वैज्ञानिक, वैचारिक, सामाजिक एवं औद्योगिक क्रान्ति थी, जिसने अपनी व्यापकता में सम्पूर्ण विश्व को प्रभावित किया ।

वस्तुतः बीसवीं शताब्दी के प्रारम्भिक चरण में पाश्चात्य विचारक फ्रॉयड, डार्विन तथा मार्क्स के क्रान्तिकारी विचारों द्वारा सम्पूर्ण यूरोप में समाज की जीर्ण-शीर्ण मान्यताओं, रुढ़ियों एवं आस्थाओं के विपरीत जिस नवीन बुद्धिवादी वैज्ञानिक दृष्टि तथा प्रगतिशील चिन्तन धारा का अक्षय स्रोत प्रवाहित हो रहा था, उसने परम्परा से चली आती हुई रोमांटिक दृष्टि तथा रुढ़िवादी आदर्श मानसिकता को फकफोर कर ज्ञात की वस्तु बना दिया । जिसका व्यापक प्रभाव तत्कालीन जीवन तथा ज्ञात के अनेक व्यापारों के साथ साहित्य पर भी पड़ा । साहित्य ज्ञात में तो प्रचलित रोमांटिक धारा के विपरीत एक क्रान्तिकारी कदम उठाया गया, जिसने शोचनीय राजनैतिक एवं सामाजिक स्थिति में आदर्श के परिप्रेक्ष्य में रोमांटिक प्रवृत्ति से व्यक्ति की समस्याओं को सुलझाने के प्रयास को व्यर्थ एवं अव्यावहारिक समझकर वैज्ञानिक समाधानों की आवश्यकता को महसूस किया । नाट्य ज्ञात में जो सर्वप्रथम इब्सेन के नाटकों में एक निश्चित मापदण्ड के रूप में दृष्टिगत हुआ । समस्याओं का यह समाधान जीवन के यथार्थ को अपनाये बिना सम्भव न था, अतः इब्सेन ने अपने नाटकों में प्रचलित साहित्यिक मानदण्डों की अवहेलना कर सामाजिक स्थिति से उद्भूत समस्याओं— व्यक्ति स्वातन्त्र्य, नारी जीवन, मानवता की मुक्ति

बाँर उसके सहज विकास की समस्या को उठाकर समसामयिक सामाजिक जीवन को ही अपने प्रतिपाद्य के रूप में स्वीकार किया जो तत्कालीन परिस्थितियों में एक सर्वथा नवीन प्रयोग था। इब्सन कृत 'डॉल्स हाउस', 'पिलर्स आफ सोसायटी', 'घोस्ट्स', 'एन एनिमी आफ दी पीपुल' तथा 'वाइल्ड ऊल' इत्यादि नाटक उनके इस नवीन दृष्टि-कोण के सफल उदाहरण हैं जहाँ उन्होंने नैतिकता एवं सामाजिक न्याय के आधार पर टिकी सही गली सामाजिक मान्यताओं की अनुपयोगिता एवं असमीचीनता सिद्ध कर समाज को नई दिशा में सोचने के लिये विवश किया, साथ ही उन व्यवधानों को भी जड़ से उखाड़ने का प्रयत्न किया जो अपनी रूढ़िवादिता के कारण मानव जाति के उत्थान में बाधक बनी हुई थी।

इस प्रकार इब्सन के इन सामाजिक नाटकों के माध्यम से नाट्य जगत में प्रचलित रोमांटिक भावना के विपरीत एक नवीन व्यार्थवादी परम्परा का सूत्रपात हुआ, जो उनके सहयोगी बर्नार्ड शॉ तथा गार्हस्वर्दी के प्रयत्नों से उत्तरोत्तर विकसित होती हुई पार्श्वात्य साहित्य में ही नहीं, विश्व के सम्पूर्ण साहित्य में व्यार्थ के प्रति एक विशिष्ट-बौद्धिक एवं तर्कसम्मत- रुझान के रूप में दृष्टिगत हुई, जिसको स्वीकार करते हुए बुद्धिवादी नाटककार मित्र जी ने भी लिखा है -- 'रोमांटिक ठेसकों ने यूरोप में शब्दों के सपने में जीवन की सचाई की ओर से जैसे वन्द कर भावनामय म्रमवाद या मिथ्यावाद का प्रचार किया था। साहित्य और कला के नाम पर सम्भव और असम्भव सब कुछ एक कर डाला था। इसके प्रति विद्रोह की भावना उठी। इब्सन के नाटकों में सबसे पहले विन्दगी की बौद्धिक और मनोवैज्ञानिक व्याख्या शुरू हुई और उसके बाद बुद्धिवादी ठेसकों की नामावली बढ़ने लगी- बाहरी उपकरणों का उपहास कर भीतरी प्रवृत्तियों को बचा बची। साहित्य और जीवन के बीच में जो खाई थी उसे भर कर 'जीवन के स्वर' में साहित्य का निर्माण होने लगा।^१ धीरे-धीरे नाट्य साहित्य में व्यार्थ के प्रति जन-सामान्य की यह रुझान इतनी अधिक क्रियाशील हुई कि युगीन समस्याओं से सम्बन्धित समस्या नाटकों की एक अलग परम्परा ही चल पड़ी। जिसके अनुसार समसामयिक जीवन की किसी समस्या विशेष को बुद्धि के धरातल पर स्वीकार कर उसका समर्थन अथवा असमर्थन व्यार्थवादी शैली में ही किया जाता था। यों तो हिन्दी

१. लक्ष्मीनारायण मिश्र -- 'मुक्ति का रहस्य' में बुद्धिवादी क्यों हैं शीर्षक पे, पृष्ठ १४।

साहित्य में यथार्थ के प्रति यह सहज एवं स्वाभाविक रुझान मरतेन्दु युग से ही साहित्य की समस्त विधाओं में क्रियाशील थी किन्तु युग-जीवन एवं युग-यथार्थ से प्रेरित होकर साहित्य की यह नवीन यथार्थवादी परम्परा लक्ष्मीनारायण मिश्र के नाटकों के माध्यम से जिस कलान्दोलन के रूप में हिन्दी साहित्य में प्रविष्ट हुई, वह मूलतः इव्सन तथा शॉ के अनुकरण पर पाश्चात्य साहित्य की ही देन है जो पाश्चात्य अन्धानुकरण की अपेक्षा नाटककार की तीव्र सज्जा एवं युग व्यापी दृष्टि का परिणाम थी। यह एक निर्विवाद सत्य है कि हर-युग का साहित्यकार अपने युग के प्रवाह से प्रेरित एवं संवाहित होता है। अतः हिन्दी साहित्य भी इस युगीन मानसिकता एवं जीवन दृष्टि—जो व्यापक रूप में बौद्धिक क्रान्ति अथवा प्रगतिशील आन्दोलन के रूप में पश्चिम से आयातित होकर स्वप्नलोक में विचरते मानव को युग-यथार्थ के प्रति जागृष्ट कर रही थी—से अप्रभावित न रह सका और सर्वत्र पाश्चात्य साहित्य की भाँति युग-यथार्थ से प्रेरित होकर यथार्थवादी सामाजिक नाटकों की रचना की गई। जिसके प्रथम प्रणेता लक्ष्मी नारायण मिश्र माने जाते हैं। बीसवीं शताब्दी के चतुर्थ दशक में रचित उनके सामाजिक नाटकों की तो मूल प्रेरणा ही युगीन मानसिकता एवं बुद्धिवादी तथा वैचारिक चेतना थी, जिसने भारत की समान सामाजिक, सांस्कृतिक एवं राजनैतिक परिस्थितियों में प्रसाद युगीन आदर्शवादी एवं स्वच्छन्दतावादी प्रवृत्ति की अस्तित्व-हीनता तथा निरर्थकता को जानकर सामाजिक जीवन एवं जीवन की समसामयिक समस्याओं को यथार्थ के घरातल पर ही बुद्धि एवं विवेक के द्वारा सुलझाने का प्रयास किया। यद्यपि अपने साहित्यिक जीवन के प्रारम्भ में वह स्वयं प्रसाद की माकुतापूर्ण प्रवृत्ति से प्रेरित एवं प्रभावित थे किन्तु पाश्चात्य साहित्य के अध्ययन के उपरान्त वह स्वयं उसकी अनुपयोगिता समझकर यथार्थवादी सिद्धान्तों की ओर जागृष्ट दिखाई देते हैं। इस सम्बन्ध में अपना अभिमत प्रस्तुत करते हुए उन्होंने लिखा है कि “आयावाद के नाम से जो बीब बाब दिन बाजार में चल रही है उसका अधिकांश वास्ता का मग्न विलास है।” अथवा “जीवन में जो कुछ चिरन्तन है उसका अनुभव कर हमारे लेखक और कवि किसी ऐसे जीवन का निर्माण कर रहे हैं जो अपने प्रभात से लेकर अपनी सन्ध्या तक निरन्तर मिथ्या है। कल्पना की सफलता वहीं तक है जहाँ तक कि यह जीवन के चिरन्तन सत्य तक पहुँच सकती है, किन्तु वह कल्पना जो मनुष्य को जीवन के सत्य से हटाकर उसे निरन्तर भ्रम और मिथ्या की ओर ले चले, स्तुत्य नहीं हो सकती।” जो उन पर नवोद्भूत प्रगतिशील एवं बुद्धिवादी

१. ‘विशाल भारत’ मार्च १९२६ ‘हमारे साहित्य में निन्दनीय’ शीर्षक निबन्ध से उद्धृत।

दृष्टि का प्रभाव था । और अपने इन्हीं यथार्थपरक विचारों को अभिव्यक्ति प्रदान करने के उद्देश्य से ^{अनेक} प्रसाद की ऐतिहासिक नाट्यधारा को यूनान सामाजिक सन्दर्भों से जोड़ने का प्रयास किया। जिसका स्पष्टीकरण करते हुए उन्होंने 'संन्यासी' नाटक की मूमिका में लिखा भी है 'जैसे जीवन की कल्पना करनी है - जीवन का निर्माण करना है - जीवन की अभिव्यक्ति करनी है, वह इतिहास के गढ़े मुँह नहीं उलाड़ता । व्यक्ति के जीवन पर देश और काल की समस्याओं का प्रभाव पड़ता है । कि सामाजिक और राजनीतिक बन्धनों के भीतर हमारी आत्मा आज छटपटा रही है, यदि हम चाहें भी तो उनका समावेश इतिहास के महान् चरित्रों में नहीं करा सकते । इस कारण हारकर हमें सामाजिक चरित्रों की कल्पना करनी पड़ेगी, मैंने यही किया है । मन्द्रगुप्त और अशोक, बौनापार्ट और कैसर के दिन चले गये । अब उस रोशनी की ज़रूरत नहीं, जो आँखों को चकाबाँध पैदाकर किसी ओर देखने नहीं देती । ज़रूरत है उस रोशनी की जिसका कि सहारा लेकर हम कुछ दूर आगे बढ़ सकें ।' उनका सम्पूर्ण नाट्य साहित्य उनके इस परिवर्तित दृष्टिकोण का प्रत्यक्ष प्रमाण है, जिसने आगे चलकर उन्हें यथार्थ दृष्टि के प्रणेता एवं व्याख्याता के रूप में प्रतिष्ठित किया । इनके पश्चात् ही उदय-शंकर मट्ट, उपेन्द्रनाथ अशक, सेठ गोविन्ददास, पृथ्वीनाथ शर्मा, गोविन्दवल्लभ पन्त, बेचन शर्मा उग्र आदि सामाजिक नाटककारों की एक लम्बी श्रृंखला नाट्य-जगत में अवतीर्ण हुई, जिसने यूनान सामाजिक समस्याओं को अपना प्रतिपाद बनाकर, समस्याओं का यथार्थ-सम्भव बौद्धिक समाधान प्रस्तुत करने का प्रयास किया ।

यद्यपि इन सामाजिक नाटकों के साथ ही हरिकृष्ण प्रेमी, जन्नाथ प्रसाद मिलिन्द, गोविन्दवल्लभ पन्त, उदयशंकर मट्ट, सेठ गोविन्ददास, डा० रामकुमार वर्मा, बृन्दाबनलाल वर्मा, उपेन्द्रनाथ अशक, लक्ष्मीनारायण मिश्र तथा बेचन शर्मा उग्र के ऐतिहासिक, पौराणिक एवं सांस्कृतिक नाटकों के रूप में प्रसाद की ऐतिहासिक सांस्कृतिक नाट्य परम्परा भी अदृष्टाण्व रही, किन्तु प्रातिशीलता के इस दौर में इन ऐतिहासिक नाटकों का स्वर अपेक्षाकृत काफी मन्द होता चला गया । अधिकांश नाटककार तो ऐतिहासिक नाटकों को छोड़कर पूर्णतः सामाजिक क्षेत्र में ही उतर आये हैं । साथ ही जो ऐतिहासिक नाटक लिखे गये उनमें भी प्रसाद जैसी भावुकता,

१. लक्ष्मी नारायण मिश्र 'संन्यासी' अपने बालोच्चक मित्र से शीर्षक, पृष्ठ २ ।

दार्शनिकता एवं ऐतिहासिक दृष्टि का सर्वथा अभाव था। हरिकृष्ण प्रेमी जो इस युग में प्रसाद परम्परा के एकमात्र वाहक माने जाते हैं वह भी अपने साम्यवादी, समाजवादी एवं मानवतावादी विचारों के कारण प्रसाद की आदर्शवादिता एवं भावप्रवणता की अपेक्षा युगीन सामाजिक एवं बुद्धिवादी चेतना से प्रभावित दिखाई देते हैं, वरन् सत्य तो यह है कि अपने इन ऐतिहासिक नाटकों के माध्यम से वह प्रसाद की ऐतिहासिक धारा को युगानुकूल मोड़ने के लिये प्रयत्नशील दिखाई देते हैं। जिसकी चरम परिणति उनके सामाजिक नाटक हैं। 'बन्धन' की भूमिका में उन्होंने स्वयं स्वीकार किया है 'इतिहास का मोह मुझे अब भी है, किन्तु समाज मुझसे दूर नहीं है। मैंने बहुत बड़ा मोल देकर समाज का जो चित्र देखा है वह पाठकों के सामने नहीं ला पाया हूँ। इतिहास में मैं अपने आपको पूर्ण रूप से नहीं दे सकता था। समाज का चित्र खींचते समय मुझे अधिक स्वतन्त्रता प्राप्त है। सामाजिक नाटकों में मैं अधिक स्पष्ट रूप से आ सकूँगा, इसका मुझे विश्वास है।' जो उन पर पड़े युगीन प्रगतिवादी यथार्थ चेतना के प्रभाव को ही चोटित करता है। युगीन मानसिकता का यही युगान्तरकारी प्रभाव पन्त, निराला आदि अन्य साहित्यकारों में भी दिखाई देता है और यही कारण है कि उनकी परवर्ती रचनाएँ — युगान्त, युगवाणी, ग्राम्या तथा कुकामुत्ता, अणिमा, बैला और नये पत्ते — आयावादी युग की कल्पनाशीलता एवं भावुकता के विपरीत युग-यथार्थ की प्रगतिशील सामाजिक चेतना को ही ग्रहण करती दिखाई देती है।

यों तो हिन्दी साहित्य में यह प्रगतिशील सामाजिक चेतना सन् १९१७ में घटित इसी समाजवादी क्रान्ति के परिणामस्वरूप स्वच्छन्दतावादी युग में ही, प्रसाद के समकालीन लेखक मुंशी प्रेमचन्द के कथा साहित्य में एक निश्चित रूपाकार प्राप्त कर चुकी थी, किन्तु एक प्रखर वैज्ञानिक समाजवादी दृष्टि के अभाव में उनका समस्त यथार्थवादी चिन्तन आदर्शात्मकता एवं सुधारवाद से ओत-प्रोत था। उनके चरित्र भी भारतीय आदर्शों की रक्षा करते हुए क्रान्ति की अपेक्षा राजनीतिक सम्फौतावादियों की भाँति पुरानी व्यवस्था में ही सुधार एवं परिष्कार के समर्थ थे, जो उन पर युगीन मान्यवादी आदर्शों का प्रभाव था। किन्तु धीरे-धीरे देश के बढ़ते हुए साम्राज्यवादी

सामन्तवादी एवं पूँजीवादी शोषण में उन्हें अपने ये गान्धीवादी आदर्श ढहते हुए प्रतीत हुए और उन्होंने अपने सिद्धान्तों एवं विचारों का मूल्यांकन एवं पुनः परीक्षण किया। उनका 'मोदान' उनके इस परिवर्तित दृष्टिकोण का प्रत्यक्ष उदाहरण है जहाँ उनके चरित्र आदर्श के पुतले न रहकर यथार्थ की सजीव प्रतिमा के रूप में उपस्थित हुए हैं। उपन्यास का नायक होरी एक ऐसा ही यथार्थ चरित्र है जो युग सत्य से परिचित होकर आदर्शों में विश्वास न कर जैले ही जीवन से संघर्ष करता हुआ अपनी जीवनलीला समाप्त कर देता है। इस प्रकार युग-सन्दर्भों के बदलने पर नवीन जीवन मूल्यों की स्थापना हुई और साहित्य ने भी युगानुरूप नया रूप धारण किया। प्रेमचन्द्रोत्तर अथवा प्रसादोत्तर युग का सम्पूर्ण साहित्य युग सन्दर्भों के परिवर्तन का एक ऐसा प्रस्थान बिन्दु है जहाँ से साहित्य एक नवीन मोड़ लेता है। इस समय तक बाकर युगीन शोषण से संतुष्ट बुद्धिवादी समाज यह अनुभव करने लगा था कि पुरातन आदर्श वर्तमान जीवन की दशा सुधारने में समर्थ नहीं है, किन्तु दूसरी ओर उसके प्राचीन संस्कार उसे उनसे पूर्णतः मुक्त भी नहीं होने दे रहे थे। अतः नये और पुराने में एक संघर्ष छिड़ा हुआ था, जिसका बौद्धिक विश्लेषण ही इस युग के साहित्यकारों का मुख्य उद्देश्य रहा है। साहित्य की इसी युगीन आवश्यकता को स्वर देते हुए बुद्धिवादी नाटककार लक्ष्मीनारायण मिश्र ने एक स्थान पर लिखा है -- 'सम्यता की बटिलता के साथ-साथ मनुष्य का जीवन भी बटिल होता जा रहा है। समाज और साहित्य में, धर्म और सदाचार में उस्ताड़ने और बैठाने की क्रिया चल रही है। मनुष्य रुढ़ियों के बन्धन से निकलकर विवेक के प्रकाश में जा रहा है। लोग समझ रहे हैं कि बीते कमाने में धर्म और सदाचार के नाम पर धर्म और दुराचार हो गए थे। इसलिये यह युग बुद्धिवाद की वकालत करता है।'

इस प्रकार प्रसादोत्तर काल में लक्ष्मीनारायण मिश्र के सामाजिक समस्या प्रधान नाटकों के माध्यम से हिन्दी साहित्य में जिस नवीन प्रतिशोष बुद्धिवादी सामाजिक चेतना का प्रादुर्भाव हुआ वह मूलतः उस पूर्व प्रचलित प्रेमचन्द्रयुगीन सामाजिकता से निम्न पाश्चात्य नाटककार इब्सेन तथा शॉ की साहित्यिक उपलब्धियों का ही

परिणाम है, जिसने इब्सन की ही भाँति प्रगतिविरोधी धार्मिक एवं सामाजिक संस्थाओं, शोषक चरित्रों तथा सामाजिक रूढ़ियों एवं मान्यताओं के विरुद्ध व्यापक बौद्धिक क्रान्ति का आह्वान कर मानव मुक्ति के द्वार को सदा के लिये खोल दिया। जैसे मार्क्स तथा एंगेल्स की क्रान्तिकारी दार्शनिक मौलिकवादी तथा समाजवादी चिन्तना, जो १९३०-३१ के आस-पास राष्ट्रवादी नेताओं तथा बुद्धिजीवियों के संछिन्न प्रयास से प्रगतिवादी आन्दोलन के रूप में भारतीय जीवन तथा साहित्य में सक्रिय हो रही थी, ने विशेष रूप से प्रभावित किया। और इसके क्रमशः विकास और व्याप्ति ने ही देश के सामाजिक और बौद्धिक जीवन को यथार्थ के ठोस घातल पर सँढाकर भारतीय साहित्य में यथार्थवादी परम्परा को पुष्ट करने का प्रयास किया। जो हिन्दी साहित्य को प्रगतिवाद की एक महान् उपलब्धि थी।

अतः स्पष्ट है कि यथार्थवादी आन्दोलन के रूप में अभिव्यक्तिकरण की इस नवीन वैज्ञानिक प्रणाली का सूत्रपात सन् ३० के करीब प्रगतिवादी आन्दोलन के क्रियाशील होने पर हुआ, जिसने आयावादी युग की आत्म चिन्तना एवं काल्पनिकता के विपरीत सामाजिक जीवन एवं युग-यथार्थ को महत्व देते हुए प्रसादयुगीन आत्मोन्मुखी साहित्य को वस्तुन्मुखी बनाया। इस प्रकार साहित्य जगत में सामाजिक एवं यथार्थ जीवन सन्दर्भों के ग्रहण का बाहुल्य तो हुआ ही उसकी उपादेयता को सम्भरते हुए इसके समुचित एवं प्रसार के उद्देश्य से, एक ऐतिहासिक आवश्यकता के रूप में '१९३६ में 'प्रगति-शील लेखक संघ' की स्थापना भी की गई। जिसने भारत की संक्रान्तिकालीन परिस्थितियों में दिग्भ्रमित साहित्यकारों को उनके दायित्व के प्रति सचेत कर उन्हें अपने युग से जुड़ने तथा जीवन की समस्याओं को यथार्थ रूप में प्रकाशित करने का संदेश दिया। संघ के इसी मन्तव्य को स्पष्ट करते हुए सन् १९३५ के घोषणा पत्र में कहा गया था कि -- 'हमारा नया साहित्य वास्तव और प्राकृतिक को छोड़कर अवास्तव और आध्यात्मिक की ओर जा रहा है। जीवन का आश्रय होड़ कल्पना का आश्रय होब रहा है। इस कारण उसकी रचना ऐसी जैसे नियम के मयानक जाल में फँस गई है। उसकी भावधारा शून्य और विकारग्रस्त हो रही है। हमारा समाज जो नया रूप धारण कर रहा है, उसकी साहित्य में प्रतिबिम्बित करना, और वैज्ञानिक युक्तिवाद की साहित्य में प्रतिष्ठा करना, प्रगतिशील चिन्ताधारा को जगती करना-- यही

हमारे लेखकों का कर्तव्य है।^१ जिससे यथार्थवादी बान्दोलन को एक विशेष सम्बल प्राप्त हुआ और युगीन सामाजिक समस्याओं के प्रति छिटपुट रूप से क्रियाशील साहित्यकार अब संगठित रूप में एकजुट होकर साम्राज्य विरोधी सामन्त-विरोधी साहित्य रचना की ओर प्रवृत्त हुए। जिसे देश में उठते हुए दलित किसान एवं मजदूर वर्ग के सामाजिक बान्दोलनों ने और अधिक व्यापक एवं गतिशील बनाया। फलतः सम्पूर्ण भारतीय जीवन में व्यक्ति स्वातन्त्र्य, सामाजिक क्रांति, वर्ग संघर्ष तथा राष्ट्रीय स्वाधीनता का स्वर प्रमुख हो उठा और साहित्यकारों की प्रसर दृष्टि से अनुप्राणित होता हुआ तत्कालीन साहित्य का प्रमुख प्रतिपाद बना।

यों तो प्रसाद का सम्पूर्ण नाट्य-साहित्य भी युगीन राष्ट्रीय जागरण एवं स्वातन्त्र्य प्रेम की भावना से जीतप्रोत दिखाई देता है किन्तु प्रसादोत्तर काल में राष्ट्रीय जागरण का वह प्रसादयुगीन आदर्शवादी स्वर, जिसे प्रसाद ने सांस्कृतिक पुनरुत्थान के परिप्रेक्ष्य में अपने नाटकों का मूलाधार बनाया था युगदृष्टि के बदलने पर अपने अस्तित्व की अर्थहीनता को जानकर सामाजिक एवं यथार्थ जीवन से जुड़ गया। फलतः प्रसादोत्तर कालीन अधिकांश नाटककारों ने ऐतिहासिक एवं आदर्श चरित्रों की अपेक्षा युग-जीवन के सामान्य चरित्रों एवं उनके जीवन की समस्याओं, जिनके कारण हमारा देश अवनति की ओर बढ़ रहा था, को चित्रित कर अपनी-अपनी राष्ट्रीय भावना का पोषण किया। इस सम्बन्ध में उनका विश्वास था कि 'आज हमें मात्र सान्त्वना नहीं चाहिये, हमें आलोचना की भी आज काफी आवश्यकता है। आज हम एक परिवर्तन काल से गुजर रहे हैं और अपने अतीत का गुणगान करने के बखल हमारे लिए आवश्यक है, कि हम अपने भविष्य की चिन्ता करें। समाज की कुरीतियों को दूर करके उसे स्वस्थ बनाते हुए उन्नति के पथ पर ले जाएँ'।^२ परिणाम यह हुआ कि इस युग में ऐतिहासिक नाटकों की अपेक्षा समसामयिक जीवन पर आधारित नाटक ही अधिक लिखे गये। जिनका उद्देश्य स्पष्ट करते हुए आचार्य रामचन्द्र शुक्ल ने लिखा है -- 'ऐसे नाटकों का उद्देश्य होता है समाज अधिकतर वैसा है वैसा ही सामने रखना, उसके भीतर की नाना विषमताओं से उत्पन्न प्रश्नों का

१. डॉ० हीरेन्द्र मुत्तर्जी 'नया साहित्य' सितम्बर १९५१

२. उपेन्द्रनाथ अशक, 'स्वर्ग की मालक' मृमिका, पृष्ठ ४

जीता जागता रूप सड़ा करना तथा यदि सम्भव हो तो समाधान के स्वरूप का भी आभास देना ।^१ जो सर्वप्रथम लक्ष्मीनारायण मिश्र के नाटकों में एक निश्चित रूपाकार प्राप्त करता है । मिश्र जी का तो सम्पूर्ण प्रयास ही अपने युग को यथार्थ रूप में प्रस्तुत करना था जिसकी घोषणा करते हुए उन्होंने कहा भी था -- 'मैं जिस वातावरण में हूँ वह मेरे हृदय और मेरी आत्मा के अनुकूल नहीं है । मैंने जो अनुभव किया है देता है उसे इस नाटक के रूप में तुम्हारे सामने रख देता हूँ । यथार्थ ज्यों का त्यों ईमानदारी के साथ ।'^२ यद्यपि मिश्र जी से पूर्व भारतेन्दु युगीन नाटकों में भी नाटककार युग-यथार्थ के प्रति सच्चाई अथवा ईमानदारी के प्रति सचेष्ट रहे हैं । और उन्होंने भी समसामयिक समस्याओं को आधार बनाकर कतिपय समस्यात्मक नाटकों की रचना की किन्तु फिर भी दोनों के उद्देश्य में एक मूलभूत अन्तर था, वह यह कि भारतेन्दु युगीन नाटककार ने जहाँ जीवन सत्य को उसकी सम्पूर्ण वास्तविकता में चित्रित कर उनका आदर्शपरक समाधान प्रस्तुत किया है अथवा उनसे बचने के उपाय बताये हैं वही प्रसादोच्चकालीन इन बुद्धिवादी नाटककारों ने उन समस्याओं के भीतर तक प्रवेश कर तथा उनके कारणों की खोजकर सामाजिक जीवन का यथार्थ चित्र प्रस्तुत करने का प्रयास किया है । स्वयं मिश्र जी के शब्दों में, 'सच्चाई जो है, जिस रूप में है, उसे तो वह स्वीकार कर लेता है, लेकिन उस पर कितने बैठन चढ़े हैं-- उसे कितने कपड़े और गहने पहनाये गये हैं - वह कितनी बंजीरों से बाँधी गयी है, इन बातों को वह स्वीकार नहीं करता ।'^३ और अपने इसी उद्देश्य की पूर्ति में उन्होंने समाज में व्याप्त मिथ्या धर्म, नैतिकता, सदाचार, शिष्टा, नियम, कानून तथा सभ्यता इत्यादि बैठनों अर्थात् आवरणों का मण्डाफोड़ कर युग यथार्थ को निष्पक्ष दृष्टि से देखने का प्रयास किया है । वस्तुतः इनकी आड़ में समाज में जो दुष्कर्म हो रहे थे उनका उद्घाटन ही इन नाटककारों का मुख्य उद्देश्य रहा है । 'राजास का मन्दिर' नाटक में उन्होंने देश के कामुक एवं स्वार्थी समाज सुधारकों के व्यक्तित्व उद्घाटन के इसी उद्देश्य को स्पष्ट करते हुए कहा भी है -- 'जिनके सदाचार का स्वरूप सड़क पर दूसरे तरह का और कमरे में दूसरे तरह का है, यह नाटक मैंने उन्हीं की मुक्ति के लिए

१. रामचन्द्र शुक्ल - 'हिन्दी साहित्य का इतिहास', पृष्ठ ५५५

२. लक्ष्मीनारायण मिश्र - 'सन्यासी' 'अपने आलोचक मिश्र से' शीर्षक, पृष्ठ ५

३. लक्ष्मीनारायण मिश्र - 'मुक्ति का रहस्य', 'मैं बुद्धिवादी क्यों हूँ' शीर्षक,

लिखा है।^१ जो प्रत्यक्षातः उन पर पाश्चात्य साहित्य में प्रतिफलित वैज्ञानिक बुद्धिवाद का ही प्रभाव था। इसके साथ ही इस समय जो समस्या नाटक लिखे जा रहे थे उनमें मनोविश्लेषण की प्रधानता थी, जो मूलतः पाश्चात्य विचारक फ्रायड की मनोवैज्ञानिक निष्पत्तियों का ही परिणाम था।

अतः स्पष्ट है कि युग-जीवन एवं युग-यथार्थ से प्रेरित एवं प्रभावित होते हुए भी प्रसादोत्तरकालीन ये नाटक अपने बुद्धिवादी प्रदेय में पाश्चात्य साहित्य की ही देन हैं। तत्कालीन नाटकों का रचना विधान, समस्या का स्वरूप एवं प्रस्तुतिकरण तथा चरित्रों का स्वामाविक विकास इत्यादि सभी कुछ उनके पाश्चात्य प्रभाव की ही संकेतित करते हैं, किन्तु यह भी सत्य है कि उनके नाटक पाश्चात्य नाटकों के अन्यानुकरण मात्र नहीं थे। समस्या निरूपण के सम्बन्ध में अपने ऊपर लगे पाश्चात्य प्रभाव के आरोप को नकारते हुए उन्होंने कहा भी है कि 'बरनर्ड शॉ का अनुकरण भारत में सम्भव नहीं। बरनर्ड शॉ की सुखी विवेक और तर्क की प्रणाली आध्यात्मिक अनुभूति को समझने में सफल न हो सकी। पश्चिम और पूर्व के जीवन में अन्तर है।' जो मूलतः उन पर पड़े भारतीय चिन्तन एवं आदर्शों का ही प्रभाव था और यही कारण है कि उन्होंने अपने नाटकों में जो समाधान दिये हैं वह भी पाश्चात्य बुद्धिवादियों की अपेक्षा भारतीय आदर्शों के ही अधिक निकट है। चिरन्तन नारीत्व के प्रश्न को लेकर विषया विवाह का विरोध करना, शारीरिक आकर्षण की अपेक्षा मानसिक वरण को श्रेयस्कर मानना तथा जीवन में आये प्रथम पुरुष को ही अपना सर्वस्व समर्पित कर देना इत्यादि के मूल में उनके भारतीय आदर्श एवं संस्कार ही क्रियाशील प्रतीत होते हैं जो प्रतिपाद्य में समानता रखते हुए भी उन्हें पाश्चात्य बुद्धिवादियों की श्रेणी से अलग ही रखते हैं। इसके अतिरिक्त अनेक स्थलों पर पाश्चात्य शिक्षा तथा सभ्यता से उत्पन्न वसांतियों के चित्रण का उद्देश्य भी भारतीय संस्कृति अथवा आदर्शों का समर्थन करना ही था। किन्तु इसका आशय यह भी नहीं कि वह भारतीय रुढ़ियों के समर्थक थे वरन् सत्य तो यह है कि बौद्धिक चेतना के उत्कर्ष के कारण समस्या समाधान के सम्बन्ध में उनके अपने निश्चित मत एवं सिद्धान्त थे जिनका उल्लेख करते हुए उन्होंने स्वयं लिखा है -- 'हमारे स्वीकार अथवा अस्वीकार करने का आधार अन्धविश्वास या परम्परागत रुढ़ियों का निर्वाह न होकर हमारी

१. लक्ष्मीनारायण मिश्र - 'राजास का मन्दिर', भूमिका पृष्ठ ५-६

२. लक्ष्मीनारायण मिश्र - 'सन्ध्यासी' 'अपने आलोचक मित्र से' शीर्षक पृष्ठ १

आत्मा की अनुभूति की अभिव्यक्ति होनी चाहिये ।^१ अतः स्पष्ट है कि पाश्चात्य जीवन एवं ज्ञान से प्रभावित होते हुए भी उन्होंने पाश्चात्य विचारों को वहीं तक स्वीकार किया है जहाँ तक वह भारतीय संस्कारों एवं मान्यताओं के सहायक होकर जाये हैं । और अन्ततः अपने इन नवीन विचारों की अभिव्यक्ति ही उनके नाटकों का मुख्य उद्देश्य रहा है । मिश्र जी के नाटकों के प्रतिपाद्य की इसी द्विविधात्मक स्थिति को लक्ष्यकर डॉ० बब्बन त्रिपाठी ने लिखा है -- 'तत्कालीन साहित्य के स्वच्छन्दतावादी वातावरण में बुरी तरह घिरे होने पर भी मिश्र जी ने यथार्थवादी नाटकों के प्रति जो रुचि दिखाई, उसकी प्रेरणा 'शा' के नाटकों से मिली, परन्तु उन्होंने इब्सन या शा के प्रतिपाद्य का अनुकरण नहीं किया, उनके विचारों की चोरी नहीं की ज्यवा पश्चिम की नई सामाजिक रीतियों को अपनाने की अपील नहीं की बल्कि पश्चिमी विचारकों के मतों की युगानुरूपता, उनके सिद्धान्तों की सामाजिक उपादेयता तथा उनकी स्थापनाओं का सामयिक औचित्य सराहते हुए अपने स्वतन्त्र भावों विचारों एवं रचना तत्त्वों के बंधान में युग सत्य एवं जीवन सत्य को बाँधने की चेष्टा की है ।^२ और मूलतः संक्रान्तिकाल की यह द्विविधात्मकता ही प्रसादोच्चर कालीन यथार्थवादी नाटकों की प्रमुख विशेषता बनी, जिसे युग यथार्थ की संघर्षशील परिस्थितियों के सानिध्य में प्रायः समस्त नाटककारों ने एक सन्तुलित एवं आधारभूत दृष्टि के रूप में स्वीकार किया।

किन्तु यहाँ एक बात दृष्टव्य है कि प्रगतिशीलता के उस दौर में जबकि अधिकांश भारतीय साहित्यकार नवगत मार्क्सवादी अर्थात् प्रगतिवादी समाजवादी चेतना से प्रेरित एवं प्रभावित होकर तत्कालीन साहित्य मुख्यतः कविता तथा कहानी में जबलन्त समासामयिक सामाजिक समस्याओं -- वर्ग संघर्ष, जातीय एवं राष्ट्रीय एकता को उठाकर भारत में फैले साम्राज्यवाद, सामन्तवाद एवं पुँजीवाद की अमानवीयताओं के प्रति अपने हृदयगत असन्तोष को व्यक्त करने में संघर्षरत थे वही इन यथार्थवादी नाटक-कारों, जिनमें लक्ष्मीनारायण मिश्र प्रमुख थे, ने फ्रायड के मनोविश्लेषण, सिद्धान्त से प्रभावित होकर, जनसामान्य की उपेक्षा कर उच्च मध्यवर्ग के व्यक्तिमन की कुंठाओं

१. लक्ष्मीनारायण मिश्र -- 'मुक्ति का रहस्य' में बुद्धिवादी क्यों हूँ 'शीर्षक पृष्ठ २ ।

२. डॉ० बब्बन त्रिपाठी -- 'हिन्दी नाटक और लक्ष्मीनारायण मिश्र' पृष्ठ २४६-५०।

एवं काम चैष्टाओं को ही अपने नाटकों का प्रतिपाद्य बनाया, जो यद्यपि नाटककार पर पार्श्वात्य प्रभाव था किन्तु ध्यान से यदि देखा जाय, तो इसका मूल कारण भी उनका स्रान्ति कालीन युग यथार्थ ही था। वस्तुतः जहाँ मनुष्य एक ओर वैज्ञानिकता, बौद्धिकता एवं जागरण की दिशा में अग्रसर होकर नवीन मूल्यों के प्रति सज्ज हो रहा था वहीं दूसरी ओर परम्परागत मूल्यों से भी वह सर्वथा मुक्त न हो सका था वरन् नवीन का स्मर्शन करते हुए भी प्राचीन आदर्शों एवं मूल्यों के प्रति लोगों के मन में वास्था एवं मोह का भाव था, जिसने मानव जीवन को अत्यन्त विषमय एवं विवर्तल कर दिया था। युग जीवन के इस द्विविधापूर्ण स्रान्तिकालीन यथार्थ से दुःख्य होकर ही उन्होंने अपने नाटकों में उपरोक्त स्थिति का मनोवैज्ञानिक विश्लेषण कर समसामयिक समस्याओं का बुद्धिवादी समाधान खोजने का प्रयास किया है। युगीन समस्याओं के सम्बन्ध में स्वयं मिश्र जी की धारणा थी कि 'संसार की समस्याएँ'... जिनके लिए आज इतना शोर मचा हुआ है, तराजू के फलड़े पर नहीं सुलझाई जा सकती - वे पैदा हुई हैं बुद्धि से और उनका उत्तर भी बुद्धिवाद से ही मिलेगा।^१ अतः तत्कालीन अधिकांश नाटकों में समस्या का यह बुद्धिवादी चिन्तन एवं समाधान ही प्रमुख प्रतिपाद्य के रूप में स्वीकृत हुआ है। इसका एक महत्वपूर्ण कारण नाट्य विद्या की अपनी सीमाएँ ही थी। कारण, काव्य, कहानी, उपन्यास की रचना करते समय साहित्यकार के समक्ष केवल विचार ही प्रधान होता था जिसे वह अपने विचारानुकूल मनमाना रूप अथवा विस्तार दे सकता था, किन्तु दृश्यत्व से सम्बन्ध रखने के कारण नाटककार के समक्ष प्रस्तुतिकरण का एक ऐसा बन्धन था जिसका अतिक्रमण नाटक के लिए सम्भव न था, साथ ही तत्कालीन राजनीतिक परिवेश में सरकार के प्रति उग्रतापूर्ण क्रान्तिकारी विचारों का प्रस्तुतिकरण एक दुष्कर कार्य भी था। अतः अधिकांश नाटककारों ने अपने बुद्धिवाद का प्रयोग मुख्यतः वैयक्तिक समस्याओं के विश्लेषण तक ही सीमित रखा। और चूंकि पार्श्वात्य ज्ञान-विज्ञान एवं शिक्षा से प्रभावित होने के कारण बुद्धि का यह व्यापार सामान्य जन-जीवन की अपेक्षा पड़े लिखे लोगों में ही अधिक सक्रिय था अतः प्रसादोत्तर कालीन इन यथार्थवादी नाटककारों ने सामान्य भारतीयों की अपेक्षा कुछ पड़े लिखे तथा अपने को प्रगतिशील कहलाते वाले उच्च मध्यवर्गीयों के समस्याबहुल जीवन को ही अपने नाटकों का प्रतिपाद्य

बनाया और यही कारण है कि युग यथार्थ से प्रेरित होते हुए भी उनमें वह गतिशीलता एवं सक्रियता जो प्रगतिशीलता के नाम पर तत्कालीन साहित्य की प्रमुख विशेषता थी, का सर्वथा अभाव रहा है।

बौद्धिकता को प्रश्रय देने के कारण इन यथार्थवादी नाटककारों ने समाज की जिन समस्याओं को अपने नाटकों में प्रमुख प्रतिपाद्य के रूप में स्वीकार किया उनमें प्रमुख थीं नारी अथवा सेक्स, जो सामाजिकों की बौद्धिक क्रियाशीलता के कारण स्वयं उनके तथा समसामयिक सामाजिक जीवन के लिए एक महत्वपूर्ण समस्या बन गई थी। वस्तुतः उच्चमध्यवर्ग में जहाँ एक ओर घनाधिक्य के कारण भोगविलास का बाहुल्य था तथा नारी पुरुषों के उपभोग का साधन मानी जाती थी वहीं दूसरी ओर पाश्चात्य शिक्षा तथा प्रगतिशील विचारों के प्रभाव स्वरूप नारी भी जागरण की स्थिति में आ रही थी। पाश्चात्य संस्कृति एवं सभ्यता के प्रभाव में उसे अपने सामाजिक आदर्श वरुंकिर एवं अमान्य प्रतीत हुए और उसने उनके विरुद्ध एक व्यापक संघर्ष छेड़ दिया। प्रगतिशीलता के इस दौर में सर्वप्रथम नाटककारों की दृष्टि नारी की इस विकासोन्मुखी स्थिति की ओर गयी और सभी ने युग-युग से परतन्त्र नारी के प्रति सहानुभूति व्यक्त करते हुए नारी की इस विवादास्पद स्थिति को ही अपने नाटकों का प्रतिपाद्य बनाया। हिन्दी साहित्य जगत में यथार्थवादी नाटकों के प्रणेता मित्र जी के नाटकों का तो मुख्य प्रतिपाद्य ही नारी जीवन की गुत्थियों को सुलझाने का एक प्रयास है, जिसमें कहीं प्रेम और विवाह का द्वन्द्व है तो कहीं स्त्री-पुरुष की चिरन्तन कामवासना का अंकन और कहीं वैवाहिक विषमता का चित्रण। यद्यपि इस मूल व्यक्तित्व समस्या के अतिरिक्त वर्तमान जीवन की अन्य समसामयिक समस्याएँ यथा आधुनिक शिक्षा, तत्कालीन राजनीतिक जीवन एवं गाँधीवाद, अकूतोद्धार, सदी प्रेम, चुनाव, न्याय और कानून की अव्यवस्था तथा मिथ्या समाज सुधार की ओट में पनपती सामाजिकों की स्वार्थ नीति भी उनके दृष्टिकोण में आयी, मानव मात्र की सामाजिक स्वतन्त्रता के क्रम में जिसका यथार्थोद्घाटन उन्होंने अपने नाटकों में यथास्थान किया है किन्तु समस्या के मूल तक पहुँचने के लिये नाटककार हृदय का यह आक्रोश मुख्यतः वैयक्तिक स्तर पर ही अभिव्यक्त हुआ है, जिसमें बुद्धिवाद के प्रभावस्वरूप तर्क वितर्क एवं चिन्तन का ही अतिरेक दिखाई देता है।

मित्र जी के साथ ही युनि बुद्धिवादी चेतना से प्रभावित होकर

उपेन्द्रनाथ अग्रक, सेठगोविन्ददास, उदयशंकर भट्ट, पृथ्वीनाथ शर्मा, गोविन्दबल्लभ पन्त, वृन्दावनलाल वर्मा, बैचन शर्मा उग्र प्रभृति कतिपय अन्य नाटककार भी नाट्य क्षेत्र में प्रवृत्त हुए और उन्होंने भी मिश्र जी की भाँति सामाजिक जीवन की व्यक्तिगत एवं सामाजिक समस्याओं को अपने प्रतिपाद के रूप में स्वीकार कर यथार्थवादी नाटकों की रचना की किन्तु उनकी विशेष रुफान व्यक्तिगत समस्याओं की अपेक्षा सामाजिक समस्याओं के प्रति ही रही है साथ ही उनमें सेक्स का वह अतिरिक्त भी नहीं दिखाई देता जो मिश्र जी के नाटकों की मूल विशेषता थी। वरन् ध्यान से यदि देखा जाए तो थोड़े से नाटकों को छोड़कर उनकी नाट्य रचना का अधिकांश तत्कालीन राजनीति अथवा सामाजिक जीवन से ही प्रतिबद्ध है जो कहीं हिन्दू-मुस्लिम संघर्ष को लेकर साम्प्रदायिक एकता के रूप में अभिव्यक्त हुआ है तो कहीं देश की आन्तरिक सामाजिक एवं राजनैतिक अव्यवस्था और कहीं पारिवारिक विघटन के रूप में। ^{और अस्तित्व नाटकों में} आगत समस्या के इस बाह्य रूप और अस्तित्व नाटकों तथा समस्या विश्लेषण के सन्दर्भ में नाटककार की व्यक्तिगत रुफान को देखकर ही प्रस्तुत अध्याय में नाटकों का अध्ययन भी प्रायः दो रूपों में किया गया है —

१. व्यक्ति समस्याश्रयी नाटक ।
२. सामाजिक समस्याश्रयी नाटक ।

१. व्यक्ति समस्याश्रयी नाटक

यद्यपि इस वर्ग के अन्तर्गत आगत नाटकों की समस्याएँ भी अपने मूल रूप में समाज की ही समस्याएँ हैं तथा उनकी उत्पत्ति का कारण भी अन्य सामाजिक समस्याओं की भाँति ही तत्कालीन समाज की सुनि रूढ़िवादी एवं प्रगतिवादी मान्यताओं का द्वन्द्व ही है, किन्तु उनका विश्लेषण नाटककार ने नितान्त सीमित दायरे में किया है साथ ही उसमें सामाजिक यथार्थ की अपेक्षा व्यक्ति यथार्थ का चित्रण ही प्रमुख है, जिसमें नारी जीवन अथवा स्त्री-पुरुष सम्बन्धों के बौद्धिक एवं मनोवैज्ञानिक विश्लेषण का ही प्राधान्य है। यद्यपि दाम्पत्य जीवन की विषमताओं का उद्घाटन करते हुए नाटककार ने समाज की कतिपय पूर्व प्रचलित समस्याओं यथा वृद्ध विवाह, बाल विवाह, विधवा विवाह आदि पर भी अपनी दृष्टि डाली है। किन्तु

इनमें पात्रों की सामाजिक सन्दर्भता अथवा बाह्यपरिवेश की अपेक्षा उनके व्यक्तिगत का विश्लेषण ही प्रमुख है। अपनी समस्याओं से अभिभूत ये बुद्धिवादी चरित्र अपने काम में इतने अधिक लगे रहते हैं कि सामाजिक जीवन से उनका कोई सम्बन्ध ही नहीं जुड़ पाता अतः सामाजिक जीवन से सम्बन्धित होते हुए भी उनमें वास्तविक समस्याएँ सम्पूर्ण समाज की समस्याएँ प्रतीत नहीं होती। और यही कारण है कि सामाजिक जीवन से सम्बन्धित होते हुए भी उनमें अभिव्यक्त नाटककार की वैयक्तिक रुझान को देखते हुए, इन नाटकों को सामाजिक समस्याश्रयी नाटकों से भिन्न एक अलग वर्ग में ही रखा गया है।

यों तो व्यक्ति-यथार्थ को चित्रित करने के उद्देश्य से उपेन्द्रनाथ अशक, पृथ्वीनाथ शर्मा, उदयशंकर मट्ट तथा सैठ गोविन्ददास इत्यादि अनेक नाटककारों ने वैयक्तिक समस्याओं को अपनी लेखनी का विषय बनाया, किन्तु इस वर्ग के प्रमुख नाटककार लक्ष्मीनारायण मिश्र ही माने जाते हैं। मिश्र जी के नाटकों का तो मुख्य प्रतिपाद्य ही मानव मन की गुत्थियाँ, जो पार्श्वस्थ रोमान्टिक प्रेम तथा भारतीय वैवाहिक पद्धति की द्वन्द्व-स्थिति के कारण शिथिल तथा आधुनिक कल्लाने वाले सामाजिकों के जीवन में एक विषम समस्या का रूप धारण कर रही थी, को सुलझाने का एक प्रयास है। जिसकी पूर्ति के लिये उन्होंने समाज के तथाकथित सुशिक्षित सम्य एवं धनी मानी व्यक्तियों, जिनके जीवन में बुद्धि का व्यापार अपेक्षाकृत अधिक क्रियाशील था, के संबंधपूर्ण जीवन तथा उनमें अवस्थित मानवीय दुर्बलताओं को ही अपने नाटकों का मुद्दा बनाया। किन्तु नारी जागरण की स्थिति में उनके नाटकों का मुख्य आकर्षण अथवा केन्द्रीभूत समस्या नारी ही रही है जिसे किसी विदेशी ने नहीं बरन् अपने देश के स्वयं ने ही जोकों नियम, कानून एवं मर्यादा की बाड़ियों में कड़ रखा था। किन्तु पार्श्वस्थ संस्कृति एवं ज्ञान विज्ञान के प्रभाव स्वरूप भारतीय जीवन में विचारों का जो द्वन्द्व उठ रहा था, उसी परम्परा से पोषित बुद्धिवादी सामाजिक मान्यताओं एवं वास्तविकताओं के विरुद्ध विद्रोह तो किया ही साथ ही व्यक्तिवादी एवं मानवतावादी विचारों से प्रेरित होकर भारतीय नारी को सजा कर पार्श्वस्थ के अनुकरण पर उसे एक स्वतन्त्र समाज निर्मित करने की प्रेरणा भी दी। जिसका व्यापक प्रभाव जीवन के अन्य व्यापारों के साथ ही प्रेम और विवाह जैसी सामाजिक मान्यताओं पर पड़ा और सम्पूर्ण भारतीय जीवन में परम्परागत वैवाहिक मान्यताओं के विरोध स्वरूप उन्मुक्त प्रेम तथा प्रेम-विवाह का प्रचलन हुआ। सत्य

तो यह है कि पार्श्वगत संस्कृति के प्रभाव स्वरूप भारतीय नारी समाज में जो नवीन विचार उत्पन्न हो रहे थे, उन्होंने अपने विरोधी संस्कारों के कारण नारी जीवन को व्यथित करने की अपेक्षा उसे बटिल एवं संघर्षमय ही अधिक बनाया। फलतः सम्पूर्ण शिक्षित समाज में स्वतन्त्रता एवं समानता के नाम पर सामाजिक जीवन से असमंजस की एक नयी समस्या उत्पन्न हुई, जिसने अपनी विस्तृति में सम्पूर्ण भारतीय जीवन को प्रभावित किया। युग जीवन एवं युग-यथार्थ का चित्रण करते हुए नाट्यकारों की दृष्टि नारी जीवन की इस असमंजसपूर्ण स्थिति की ओर मी गयी और उन्होंने उसका बौद्धिक समाधान ही अपने इन व्यक्ति समस्यायुक्त नाटकों में देने का प्रयास किया है।

इस प्रकार यथार्थवादी-जीवन सन्दर्भों के ग्रहण की दृष्टि से प्रसादोद्धार-कालीन इन व्यक्ति समस्यायुक्त नाटकों का मुख्य प्रतिपाद्य प्रेम तथा विवाह के सम्बन्ध में नवागत प्रगतिशील विचारों की द्वन्द्वात्मक स्थिति का यथार्थ चित्र प्रस्तुत कर दाम्पत्य जीवन में व्याप्त गुत्थियों को सुलझाना तथा उनका बुद्धिवादी एवं व्यावहारिक समाधान प्रस्तुत करना था, जो तत्कालीन प्रायः समस्त नाटकों में कहीं सामाजिकों की यौन समस्या के रूप में चित्रित हुआ है तो कहीं वैवाहिक जीवन में व्याप्त विषयताओं एवं असंतियों के रूप में।

यौन समस्या

यौन समस्या अथवा काम मावना को विषय बनाकर लिखे वाले नाट्यकारों में मित्र जी का स्थान सर्वोपरि है। यद्यपि नाट्य रचना करते समय मित्र जी की दृष्टि समाज की कतिपय अन्य समसामयिक समस्याओं की ओर मी गयी थी, जिसका चित्रण उन्होंने यथास्थान किया है। किन्तु उनके नाटकों की प्रमुख समस्या यौन समस्या ही रही है, जो नारी-स्वातन्त्र्य एवं समानाधिकारों के समर्थन में युग की एक महत्वपूर्ण समस्या का रूप धारण कर रही थी। जिसके समाधान स्वरूप उन्होंने अपने नाटकों में सर्वत्र मुख्य प्रतिपाद्य के रूप में जायुक्त नारी-जीवन में व्याप्त स्वच्छन्द प्रेम एवं वैवाहिक जीवन की द्वन्द्वात्मक स्थिति को ही उठाया है। फलतः उनके नाटकों में जागत समस्त नारी चरित्र प्रेम तथा विवाह के द्वन्द्व में घिरे हुए दिखाई देते हैं। 'सन्ध्यासी' की माधवी तथा किरणमयी, 'राजास का मन्दिर' की अश्वरी तथा ललिता, 'मुक्ति

का रहस्य ' की वाशादेवी, 'सिन्दूर की होली' की चन्द्रकला तथा मनोरमा 'राजयोग' की चम्पा तथा 'बाघी रात' की माया देवी इत्यादि ऐसी ही प्रेम-पीड़ित नारियाँ हैं जो अपने स्वतन्त्र विचारों के बावजूद अन्ततः इस द्वन्द्व से मुक्त नहीं हो पातीं। और यही कारण है कि उनकी ये नारियाँ कहीं प्रेम से अतृप्त रहकर विवाह की ओर बढ़ती हैं तो कहीं विवाह करके भी अपने प्रेमी को मूल नहीं पाती, वरन् प्रेमी को अपना आराध्य मानकर उसे दूसरे जन्म में पाने की कामना करती हैं।

यद्यपि यहाँ मित्र जी ने अपने बुद्धिवादी विचारों से प्रभावित होकर प्रेम को सर्वथा स्वामाविक माना है तथा उसे सामाजिक मान्यता भी दी है, 'उसमें बुराई कहीं है। प्रेम ककील से राय लेकर..... जब से अधिकारपत्र लेकर तो किया नहीं जाता। जो बात स्वतः स्वभाव है प्रकृति है..... वह तो चरित्र का गुण है अक्वुण नहीं।^१ किन्तु वह रोमांटिक प्रेम के सदा विरोधी रहे हैं। अतः उनकी नारियाँ प्रेम के नाम पर जीवन भर बैठकर बाँसू नहीं बहाती वरन् परिस्थितियों से ठोकर खाकर वह अपने लिये एक मार्ग निर्मित करती हुई दिखाई देती हैं। 'सन्यासी' में मालती का यह कथन 'जिसे प्रेम करे उसके आगे मुक बाना - बिल्कुल मर बाना- उसकी एक-एक बात पर अपने को न्योछावर कर देना, रोमांटिक प्रेम होता है। हम लोग प्रेम नहीं करेंगे विवाह करेंगे - समझदारी के साथ एक दूसरे का त्याग करेंगे।^२ उनकी रोमांस विरोधी भावना को ही व्यक्त करता है। इसी प्रकार अपने 'मुक्ति का रहस्य' में उन्होंने वाशादेवी और उमाशंकर के प्रेम के माध्यम से जादूवादी प्रेम एवं रोमांटिक प्रेम की व्यावहारिकता सिद्ध करते हुए जादूश और रोमांटिकता पर यथार्थ की विजय दिखायी है। बुद्धिवादी होने के कारण उनका विश्वास था कि रोमांटिकता यथार्थ-जीवन में स्वीकार्य नहीं है अतः मनुष्य को सदैव यथार्थ स्थिति में ही रहना चाहिये। और यही कारण है कि उनके अधिकांश चरित्र इस रोमांटिक प्रेम की स्कांगिता को समझते हुए व्यावहारिक जीवन की ओर मुक्त हैं। मालती

१. लक्ष्मीनारायण मिश्र - 'सिन्दूर की होली', पृष्ठ ६५

२. लक्ष्मीनारायण मिश्र - 'सन्यासी', पृष्ठ १४६-१४७

विश्वकान्त को छोड़कर प्रोफेसर रमाशंकर के साथ विवाह करती है तो किरणमयी अपने प्रेमी मुरलीधर के प्रेम को अन्तर्मन में दुपाये हुए अपने वृद्ध पति के साथ सम्पत्ता करती है। इसी प्रकार चन्द्रकला अपने मरणासन्न प्रेमी रजनीकान्त से विवाह कर आबीकन वेधव्य को स्वीकार करती है तथा आशा अपने प्रेमी उमाशंकर को छोड़कर डा० त्रिभुवन से विवाह करती है।

इस प्रकार प्रेम और विवाह सदृश हृदय के द्वन्द को बुद्धि द्वारा सुलझाने का प्रयास कर उन्होंने युग की एक महत्वपूर्ण समस्या को उठाया तो अवश्य है, किन्तु प्रेम और विवाह के सम्बन्ध में उनके ये विचार भारतीय जीवन की अपेक्षा इब्सेन के प्रेम सिद्धान्त, 'विवाह करना है तो प्रेम मत करो और प्रेम करना है तो प्रेमी से अलग रहो।' से ही प्रभावित दिखाई देते हैं। अतः प्रेम और विवाह उनके लिये एक ही वस्तु के दो पल्लू अथवा क्रमिक सोपान न होकर दो अलग-अलग चीजें थी। प्रेम को उन्होंने आत्मा का धर्म माना है तो विवाह अथवा मोग को शरीर का। जो भारतीय आदर्श एवं संस्कृति के सर्वथा विपरीत है। भारतीय आदर्श के अनुसार तो जिससे एकबार प्रेम हो गया वही उसका आराध्य होकर रह जाता था तथा उसके अतिरिक्त अन्य किसी के विषय में सोचना भी पाप समझा जाता था। किन्तु मित्र जी के नाटकों में प्रेम और विवाह का आश्रय कोई एक व्यक्ति न होकर दो अलग-अलग व्यक्ति है और यही कारण है कि उनके समस्त नाट्य चरित्र प्रेम किसी से करते हैं तो विवाह किसी और से। अपने इन्हीं विचारों की व्यक्त करते हुए मालती कहती है -- 'विश्वकान्त प्रेम करने की बीब है..... विवाह करने की नहीं।' प्रेम और विवाह का यही द्वन्द्वात्मक रूप 'सिन्दूर की होली' की बाढ़ विधवा मनोरमा के शब्दों में भी सुनायी पड़ता है -- 'मैं तुम्हें अपना दूल्हा तो नहीं बना सकती लेकिन प्रेमी बना लूँगी।' प्रेम

१. 'If you want to marry' says Ibsen' don't be in love, if you love, part - Nicoll World Drama, P- 526.

उद्धृत बच्चन सिंह कृत 'हिन्दी नाटक', पृष्ठ १४७।

२. लक्ष्मीनारायण मित्र -- 'सन्ध्यासी', पृष्ठ १४८

३. लक्ष्मीनारायण मित्र -- 'सिन्दूर की होली', पृष्ठ १४५

और विवाह की इसी द्रव्यात्मक स्थिति से प्रभावित हो 'मुक्ति का रहस्य' की आशा देवी अपने प्रेमी एवं आराध्य उमाशंकर को अगले जन्म के लिये स्वीकार कर डाक्टर से विवाह कर लेती है।

इस प्रकार रोमांस के विपरीत विवाह को स्वीकार कर उन्होंने जीवन के प्रति व्यावहारिक दृष्टिकोण तो अवश्य अपनाया है किन्तु उनकी यह व्यावहारिकता शौ तथा इच्छा के नारी पात्रों की भाँति सर्वथा स्वामाधिक न होकर विवशता अथवा परिस्थितियों से टकराहट का ही परिणाम है। अतः वैवाहिक जीवन से उनका यह सम्पर्क नितान्त खोखले धरातल पर ही हुआ है। 'सन्यासी' में मालती अपने विवाह की विवशता ज्ञापित करते हुए कहती है -- 'जब प्यास के मारे प्राण निकलने लगता है..... यह नहीं सूझता कि पानी में हेंब के कीटाणु तो नहीं हैं ? पीना ही पड़ता है।....' इसी प्रकार दीनानाथ अपनी पत्नी किरणमयी के सम्पर्क के स्वीकार कर कहता है '..... तुम यहीं रहो- मेरे साथ लेकिन मुझसे कोई सम्बन्ध नहीं— सब कुछ मूल जाओ। मैं भी मूल जाऊँगा। सम्पर्क किसी वैटिंग रूप में दो आदमी ठहरें हैं — कमी-कमी मन बहलाने के लिये यों ही बातें कर लिया करते हैं— बस यही— इससे अधिक नहीं।' जो प्रत्यक्षातः मित्र जी पर पड़े पाश्चात्य विचारों, वहाँ विवाह से पूर्व प्रेम तथा रोमांस एक साधारण सी बात थी, का ही प्रभाव था किन्तु भारतीय परिस्थितियों में उसे सर्वथा स्वामाधिक नहीं कहा जा सकता। कारण, विवाह के पूर्व चलने वाले स्वच्छन्द प्रेम एवं रोमांस के कारण व्यावहारिक जीवन में जो समस्या पाश्चात्य देशों में उत्पन्न हो रही थी भारतीय समाज उससे अभी बहुत पीछे था। यद्यपि पाश्चात्य प्रभावस्वरूप भारतीय समाज में भी प्रेम अथवा विवाह की समस्या उत्पन्न हो रही थी किन्तु उसका स्वरूप पाश्चात्य देशों की भाँति इतना उच्छृंखल अथवा बटिल न था। वहाँ तो अधिकांश नारियाँ समाज भय के कारण अपने प्रेम को अन्तर्गमन में छिपाये वैवाहिक जीवन को स्वीकार कर अपने प्रेमी को मूलने का प्रयत्न करती थी। और यदि उनमें साहस होता था, वह अपने निश्चय पर दृढ़ होती थी तो सामाजिक रुढ़ियों का विरोध कर अपने प्रेम को विवाह में परिणत भी कर दिखाती थी और यदि किसी कारणवश वह अपने प्रेम में

१. लक्ष्मीनारायण मिश्र -- 'सन्यासी', पृष्ठ १०० १६०

२. लक्ष्मीनारायण मिश्र -- 'सन्यासी', पृष्ठ ६४

असफल होती थी तो प्रिय के वियोग में आत्म हत्या कर अपनी जीवन-लीला ही समाप्त कर देती थी। इस प्रकार प्रेम को महत्व देते हुए भी वह नैतिकता तथा एक-निष्ठता जो भारतीय संस्कृति की जान है, से सर्वथा मुक्त भी नहीं हो सकी थी। अतः उनके जीवन का सम्पर्कता मित्र जी की नारियों की भाँति '.....' मैं तो बहुत बल्दी जब जाती हूँ। लेकिन कहीं रहना तो पड़ेगा इसलिये तुम्हारे साथ ही रहना ठीक है। समाज उँगली भी उठा नहीं सकेगा। हमारी और तुम्हारी इसी में मलाई है।^१ सामाजिकता के इतने लोखंडे धरातल पर सम्भव ही न था। मित्र जी के नाटकों में आगत समस्या की इसी अस्वामाजिकता को छेड़कर डा० वेदपाल सन्ना का अभिमत है, 'मित्र जी ने इन समस्याओं तथा बटिलताओं को हमारे जीवन में उनके प्रतिदिन घटित होने से प्रभावित होकर अपने नाटकों में ग्रहण नहीं किया वरन् उन्होंने ये समस्याएँ सीधी पश्चिम के यथार्थवादी नाटककारों से ली हैं और तब उनको अपने देश के थोड़े से पश्चात्य जीवन के लोगों के चरित्र में अंकित कर दिया है।^२ जो कुनि मानसिकता को देखते हुए काफी कुछ सत्य प्रतीत होता है। वस्तुतः यदि समस्या का समाधान इतनी आसानी से हो जाये, कितनी आसानी से मित्र जी के नाटकों में हुआ है -- 'जब इसी में किसी तरह निमाना चाहिये। तुम भी समझदार बनो और मैं भी समझदार बनूँ। तुम मेरा विश्वास करो -- मैं तुम्हारा विश्वास करूँ। हम दोनों मिलकर रहें। दोनों एक दूसरे के लिये त्याग करें।^३ तब तो समस्या का कोई प्रश्न ही नहीं है। यह समाधान तो वहीं सम्भव है जहाँ नारी का कुछ अस्तित्व है, उसकी कुछ सत्ता है। भारतीय समाज में जहाँ अभी भी नारी पुरुष की अधिकारिणी समझी जाती है, उसकी सम्पत्ति समझती जाती है पुरुष यह किसी प्रकार सक्षम नहीं कर सकता कि स्त्री उसके पास रहकर मन से किसी और की आराधना करे। अतः भारतीय नारी की समस्या इससे सुलभती प्रतीत नहीं होती।

इसी प्रकार सामाजिक जीवन में व्याप्त काम-तुष्टि के समाधान स्वरूप वह

१. लक्ष्मीनारायण मिश्र -- 'सन्धासी', पृष्ठ ८६

२. डा० वेदपाल सन्ना 'विमल' -- 'हिन्दी नाटक साहित्य का आलोचनात्मक अध्ययन', पृष्ठ २५२

३. लक्ष्मीनारायण मिश्र -- 'सन्धासी', पृष्ठ ६०

डा० त्रिभुवन जैसे यथार्थजीवी पात्रों के माध्यम से 'पुरुष कोई भी हो पुरुष है, स्त्री कोई भी हो स्त्री है'।^१ सदृश अतिथयार्थवादी अथवा रोमांस विरोधी तर्क दिलवा कर अपने बुद्धिवादी मस्तिष्क अथवा बुद्धिवाद की प्रतिष्ठा मले ही कर ले, किन्तु वास्तविकता यह है कि अपने भारतीय संस्कारों के कारण वे स्वयं इस पूर्ण स्वीकृति नहीं दे सके हैं, जिसका स्पष्ट प्रमाण उनके नाटकों में वागत समस्याओं का वादशैवादी समाधान है। और यही कारण है कि 'मुक्ति का रहस्य' की नायिका वाज्ञादेवी अपने जीवन में जाये प्रथम पुरुष डाक्टर को ही अपने जीवन का सर्वस्व मानकर 'तुम मेरे लिये पहले पुरुष हो -- यह सब है। अब तुम मेरे लिये अन्तिम पुरुष भी रहो'।^२ भारतीय वादशैवी की रक्षा करती है। इसी प्रकार 'सिन्दूर की होली' में चन्द्रकला तथा मनोरमा भी अपने पति की स्मृति में बाजीवन वैधव्य को स्वीकार कर भारतीय वादशैवी की रक्षा करती प्रतीत होती है। वस्तुतः यदि जीवन में पुरुष और स्त्री की सत्ता का ही महत्व है, एक पुरुष का स्थान दूसरा ले सकता है तो प्रथम पुरुष और अन्तिम पुरुष का प्रश्न ही क्या? किन्तु उनकी इस द्विविधात्मकता का मूल कारण भारतीय वादशैवी एवं पाश्चात्य विचारों का द्वन्द्व ही था, जिसके सफल सामंजस्य के अभाव में वह विचारों के दलदल में इस बुरी तरह उलझ गये थे कि समस्याओं के प्रति कोई एक निश्चित मत एवं दृष्टि नहीं अपना सके। और यही उनके नाटकों की सबसे बड़ी कमजोरी है। इसके साथ ही मित्र जी के तथाकथित नाटकों में एक कमी जो सबसे अधिक लटकती है वह है उनकी भावुकता। यद्यपि बुद्धिवाद से प्रभावित होकर उन्होंने भावुकता एवं रोमांस का सर्वत्र ही विरोध किया है किन्तु अपने भावुक हृदय, जो साहित्य-रचना के प्रारम्भ से ही कल्पनामय काव्य की रंगीनियों में लीना हुआ था, से वह पूर्णतः मुक्त भी नहीं हो सके हैं। वास्तव में यदि देखा जाय तो उनका प्रत्येक पात्र जीवन के यन्थार्थ का वहन करते हुए भी भावुकता एवं रोमांस से प्रभावित है। 'सिन्दूर की होली' में चन्द्रकला का रज्जीकान्त के चित्र को देखकर प्रेमाश्रु में बंभना तथा मरणासन्न प्रेमी के हाथ से माँग में सिन्दूर मरवाना, 'राजास का मन्दिर' में छलिता का आत्म-सम्मान के वशीभूत होकर अपने प्रेमी रघुनाथ को ठुकरा देना तथा

१. लक्ष्मीनारायण मिश्र -- 'मुक्ति का रहस्य', पृष्ठ ८२

२. लक्ष्मीनारायण मिश्र -- 'मुक्ति का रहस्य', पृष्ठ १३६

‘मुक्ति का रहस्य’ में प्रेम की वशीभूत आशा का अपने प्रेमी उमाशंकर की पत्नी को बहर दे देना नारी सुलभ भावावेश के ही उदाहरण है। इसी प्रकार मालती के इन शब्दों में ‘मेरी शरीर की मुक्ति तो तुमसे मिल गई लेकिन मेरी आत्मा ? कौन जाने^१ आत्म सन्तुष्टि की जाह नारी सुलभ भावुकता ही बोल रही है।

इस प्रकार अपनी मान्यतानुसार^२ हृदय के द्वन्द्व को बुद्धि द्वारा सुलभाने पर भी वह हृदय की पुकार को ठुकरा नहीं सके हैं। जो उनके नाटकों में कहीं भारतीय आदर्शों की रक्षा के रूप में तो कहीं पश्चिमी भावुकता के रूप में सर्वत्र ही विद्यमान है। स्पष्ट है कि उन्होंने अपने समय की समस्याओं को बुद्धिवादी ढंग से सुलभाने का प्रयास किया है किन्तु वह उन समस्याओं का बुद्धिवादी हल प्रस्तुत नहीं कर सके हैं। उन्होंने अपने नाटकों में प्रेम अथवा विवाह की जो समस्या उठायी है वह अपने स्वरूप में तो यथार्थ है किन्तु उनके समस्त समाधान अन्त तक पहुँचते-पहुँचते या तो नितान्त आदर्शपरक हो गये हैं या रोमांटिकता से प्रभावित हैं। अतः दोनों ही यथार्थ जीवन में सर्वमान्य एवं सर्वग्राह्य नहीं कहे जा सकते। मित्र जी के नाटकों की इसी द्विविधात्मकता को लक्ष्यकर उनके नाटकों पर यह आरोप लगाया जाता है कि ‘वस्तुतः बुद्धिवाद के बक्कर में भारतीय आदर्श और पश्चिमी भावनाओं की बक्की के दो पाटों के मध्य फँसकर नाटककार पात्रों की सृष्टि तो कर बैठा पर उन्हें यथार्थता के स्वामाधिक घरातल पर न उतार सका। इसीलिए उसके पात्र-कल्पनालोक के वासी सदृश्य दिखते हैं उनके भाव, विचार और क्रियाओं का साधारण व्यक्तियों से सामंजस्य नहीं मिलता।^३ जिसे किसी भी प्रकार नकारा नहीं जा सकता।

-----ख-----

१. लक्ष्मीनारायण मिश्र -- ‘सन्ध्यासी’, पृष्ठ १६५

२. ‘संसार की समस्याएँ...’ जिनके लिए आज इतना शोर मचा हुआ है, ताराबू के फलड़े पर नहीं सुलझाई जा सकती -- वे बैदा हुई हैं बुद्धि से और उनका उधर भी बुद्धिवाद से ही मिलेगा।^३ - लक्ष्मीनारायण मिश्र -- ‘सिन्दूर की होली’, पृष्ठ ४६।

३. डॉ० कमलिनी मेहता -- ‘नाटक और यथार्थवाद’, पृष्ठ २५३

मिश्र जी के पश्चात् व्यक्तिमन की समस्याओं को विषय बनाकर नाटक लिखने वालों में पृथ्वीनाथ शर्मा का नाम उल्लेखनीय है। मिश्र जी की भाँति ही शर्मा जी के नाटकों का मूल स्वर भी समकालीन समाज में व्याप्त यौन समस्या का उद्घाटन था। पाश्चात्य प्रभाव स्वरूप उच्चशिक्षा प्राप्त नवयुवतियों के विचारों में प्रेम अथवा विवाह के प्रश्न को लेकर जो द्वन्द्व उठ रहा था उसका द्वन्द्वात्मक एवं यथार्थ चित्र ही उन्होंने अपने नाटकों में प्रस्तुत किया है। उनके प्रथम नाटक 'दुविधा' की नायिका सुधा उच्चशिक्षा प्राप्त एक ऐसी ही द्वन्द्वयुक्त नारी है जो अपने स्वतन्त्र विचारों के कारण शिक्षा समाप्त कर जीवन के एक ऐसे दौराह पर जा लड़ी है जहाँ पहुँच कर उसके लिये यह निश्चय करना कठिन हो जाता है कि वह स्वतन्त्र प्रेम का वर्ण कर आजीवन कल्पना की स्वप्निल रंगीनियों में लौयी रहे अथवा वैवाहिक जीवन की स्कान्त निष्ठा को ही अपने जीवन का अन्तिम लक्ष्य मान ले ? और यही उसके जीवन की सबसे बड़ी समस्या थी। यद्यपि अपने जीवन के प्रारम्भ में वह पाश्चात्य जगत के स्वच्छन्द एवं उन्मुक्त प्रेम से ही प्रभावित होती है किन्तु बहुत बल्दी ही उससे ऊबकर तथा यथार्थ से सामंजस्य न कर पाने के कारण वह अन्ततः विवाह की ओर मुड़ती है। लेकिन अपने विचारों के कारण वहाँ भी उसे सफलता नहीं मिलती। किन्तु फिर भी सुधा के जीवन की अनिश्चयपूर्ण मनःस्थिति का यथार्थ चित्र प्रस्तुत कर नाटककार ने पाश्चात्य संस्कृति से प्रभावित रोमांटिक एवं स्वच्छन्द प्रेम की अयथार्थता सिद्ध कर दिग्प्रमित भारतीय नारियों के समस्त वैवाहिक जीवन के वर्ण के रूप में एक समाधान रखा है जो भारतीय आदर्शों के भी अनुरूप है।

प्रेम और विवाह की इसी द्विविधात्मक मनःस्थिति को लक्ष्य कर शर्मा जी ने 'साथ' नामक एक और नाटक की रचना की। यद्यपि इसकी नायिका भी पाश्चात्य संस्कारों में पली उच्च शिक्षा प्राप्त एक आधुनिक नारी है, जो स्वच्छन्द विचारों को मान्यता देने के कारण विवाह को बन्धन तथा बन्ध पैदा करने का साधन मानकर विवाह से ही घृणा करती है — 'यह सम्भव नहीं'। ज्यों ही विवाह हो जायगा, मेरे ऊपर तुम्हारे स्वामित्व की मुहर लम बायेगी। फिर न चाहते हुए भी तुम मेरे गले में रस्सी डालकर मुझे इधर-उधर प्रदर्शित करते फिरोगे।..... इसके बाद तुम्हारे हृदय में अनन्त वर्षों से छिपी हुई अपने प्रतिरूप की अपने उच्चाधिकारी की छालसा बागृत होगी। फिर उस छालसा को पूरा करने के लिए मुझे बढ़ाधड़

बच्चे पैदा करने होंगे । (बरा काँप कर) न, मुझसे इस बंजाल में न फँसा जायगा ।^१ किन्तु बालक मनोहर के माध्यम से नाटककार ने उसके विचारों में जो परिवर्तन दिखाया है वह नितान्त काल्पनिक अथवा मायुक्तापूर्ण न होकर नारी मनोविज्ञान पर आधारित है । जिसकी एक झलक रामेश्वरी (कुमुद की माँ) तथा कुमुद के निम्न संवाद में दृष्टव्य है -- 'हाँ तुम्हारा बच्चा । कुमुद, विश्वास मानो, इस असार मायामय संसार में बच्चे ही यथार्थ है, सत्य और सुन्दर है । इसलिये बेटी, इस झूठी चमक वाली सम्यता के मोह में फँसकर बच्चों से विमुख न हो ।'^२

और इस प्रकार अपने इस नाटक के माध्यम से नाटककार ने पाश्चात्य सम्यता के प्रमाणस्वरूप पारिवारिक दायित्व को बन्धन मानने वाली नारियों की नारी सुलभ आकाँक्षों को उभार कर उन्हें वैवाहिक जीवन की जिस यथार्थता के प्रति आकृष्ट कराया है वह भारतीय संस्कारों तथा यथार्थ जीवन के अत्यन्त निकट है । यहाँ पर नाटककार का यह भी विचार प्रतीत होता है कि पाश्चात्य सम्यता के प्रभाव स्वरूप नारी मले ही किसी सिद्धान्त पर बड़ी रहे किन्तु परिपक्व अवस्था में पहुँचने पर वह अपनी मूल को समझकर अपने सिद्धान्तों पर पुनर्विचार करती है । अतः स्वच्छन्द प्रेम के नाम पर आज भारतीय नारी समाज में सामाजिक दायित्व के प्रति जो उपेक्षा का भाव उत्पन्न हो रहा है वह उचित नहीं है और वस्तुतः यही आज की एक बहुत बड़ी समस्या है जो उसे कभी शान्त एवं सुखी नहीं रहने देती ।

प्रेम और विवाह की इसी व्यक्तिगत समस्या को उठाकर उपेन्द्रनाथ अशक ने 'भँवर' नाटक की रचना की । इसकी मूल समस्या यौन भावना की तुष्टि के अभाव में उत्पन्न मानसिक ग्रन्थियों एवं कुंठाओं का मनोवैज्ञानिक विश्लेषण प्रस्तुत करना है । नाटक की नायिका प्रतिभा प्रातिज्ञील नारियों की भाँति पाश्चात्य के प्रभाव में विवाह को बन्धन मानने वाली स्वच्छन्द नारी है जो अपने पति से सम्बन्ध विच्छेद कर स्वतंत्र जीवन व्यतीत करती है । किन्तु परिस्थितियों से सामंजस्य के अभाव में उसकी यह स्वच्छन्दता बुद्धिवाद का रूप धारण करती है जो उसे सांसारिक जीवन से विरक्त कर

१. पूष्पीनाथ शर्मा -- 'साध', पृष्ठ ५

२. वही -- ,, , पृष्ठ ५६

देती है, किन्तु सांसारिक जीवन से उसकी यह विरक्ति स्वयं उसके लिये ही एक बोझ, एक समस्या बन गयी है। जिसका उद्घाटन करते हुए वह कहती है -- ' - - - न जाने कभी-कभी मन कैसा हो जाता है । चाहती हूँ अपनी इस सारी बोद्धिकता को उठाकर एक ओर रख दूँ और साधारण लोगों की भाँति हँस खेल सकूँ । पर दूसरी ही क्षण प्रतिक्रिया आरम्भ हो जाती है ।'^१

इस प्रकार प्रतिभा के अन्तर्मान में फँकँकर, उसके जीवन की रिक्तता, ऊब और घुटन इत्यादि का चित्रण कर नाटककार ने बुद्धिवादिनी नारियों की मानसिक उलझन एवं कुंठाओं का मनोविश्लेषणात्मक अध्ययन तो प्रस्तुत किया ही है साथ ही अतिबोद्धिकता एवं रुमानी प्रवृत्तियों के प्रवाह में जीवन से भागने वालों को जीवन के यथार्थ में ही रहने का संदेश दिया है । पवित्र प्रेम के नाम पर जीवन की यथार्थता को ठुकराने वाली प्रतिभा के जीवन की मानसिक ऊहापोह का विश्लेषण करते हुए नाटक का एक यथार्थजीवी पात्र हरदत्त कहता है -- ' किन्तु तुम रुमान पसन्द भी हो और बुद्धिवादी भी । रुमान पसन्दों की भाँति तुम जीवन से, जीवन की दैनिकता से डरती भी हो और उस असन्तोष को भी प्रकट करती हो जो बुद्धिवादियों का विशेष गुण है । देखो प्रतिभा नन्हीं नन्हीं बुझियों से दूर न भागो । इन्हीं में जीवन को ढूँढो । इन्हीं से तुम्हें शान्ति मिलेगी ।'^२ जो अपने आप में समस्या का यथार्थवादी समाधान है । यद्यपि अपने जीवन से ऊबकर वह परिस्थितियों से समझौता तो नहीं करती है किन्तु अपने प्रेम को अपनी महत्वाकाँक्षी सम्झ वह अपनी मूल पर मन ही मन पश्चात्ताप अवश्य करती है -- 'प्रत्येक व्यक्ति अपने आवरण के भीतर मात्र बच्चा है । क्या अपने सोल के भीतर मैं भी मात्र बच्ची हूँ -- बच्ची- जो बाँद को चाहती है और स्त्रियों से जिस सान्त्वना नहीं मिलती । (फिर दीर्घ निश्वास लेती है) किन्तु बाँद बहुत ऊँचा है -- बहुत दूर है -- नीलाम - नीलाम - उफ़ !'^३ वस्तुतः अपने जीवन के सत्य को पहचान लेना ही जीवन का सबसे बड़ा यथार्थ है, जिसके चित्रण में नाटककार पूर्ण सफल हुआ है । अतः हम कह सकते हैं कि रोमांटिक होते हुए भी नाटक का अन्त यथार्थवादी घरातल पर ही हुआ है ।

१. उपेन्द्र नाथ अक्षक - 'मँवर' आदिमार्ग, पृष्ठ १२८

२. वही - , , , पृष्ठ १५३

३. वही - , , , पृष्ठ १५६

प्रेम और विवाह की इसी व्यक्तिगत समस्या को विषय बनाकर सैठ गोविन्ददास ने 'पतित सुमन' तथा 'प्रेम या पाप' नाटक की रचना की। 'पतित सुमन' में विश्वनाथ और सुमन एक ही पिता, किन्तु दो पृथक्-पृथक् नारियों की सन्तान हैं जो परस्पर प्रेम में निबद्ध होकर विवाह की ओर बढ़ते हैं किन्तु तभी उन्हें पता चलता है कि वह दोनों भाई-बहन हैं। अतः उनका विवाह नहीं होता और दोनों दुःखमय जीवन व्यतीत करते हैं। अपने इस नाटक में नाटककार ने एक प्रेमी युगल की असफलता के माध्यम से समाज की अमानवीयता तथा नैतिक मानदण्डों पर प्रश्न चिन्ह लगाया है। जिसका स्पष्टीकरण करते हुए सुमन कहती है -- 'और हमारे यहाँ भी तो स्वयंभू मनु और सद्गुण रानी, दोनों की उत्पत्ति भगवान् ब्रह्मा से ही मानी जाती है। < < < स्वयम्भू और सद्गुण का विवाह हो सकता था, पर हमारा नहीं। वह पाप न था और यह पाप है।'^१

वस्तुतः आज जब कि समाज में अनैतिकता का बाहुल्य है ऐसी स्थिति में उसे रोकने के लिये किसी व्यक्ति के पापों का प्रायश्चित्त उसके बच्चों से लेना कहाँ तक उचित है? यही नाटककार का द्रष्टव्य अथवा युग सम्पृक्तता है, जिसके समाधान के लिये वह सचेष्ट भी रहे हैं। किन्तु नाटक के अन्त में सुमन की मृत्यु को दिखाकर नाटककार अपने को अपने आदर्शवादी विचारों से ऊपर नहीं उठा पाये हैं।

इसी प्रकार अपने 'प्रेम या पाप' नाटक में उन्होंने कला के नाम पर इधर उधर मटकने वाली रूपगर्विता एवं वासना-लोलुप आधुनिकता कीर्ति के जीवन की कलुष कथा को प्रस्तुत कर कला के नाम पर होने वाले व्यभिचारों का यथार्थ चित्र प्रस्तुत किया है। साथ ही उसके जीवन के मनोवैज्ञानिक विश्लेषण के माध्यम से सौन्दर्य-विलास को प्रेम समझने वाली नारियों के समस्त प्रेम का एक आदर्श भी प्रस्तुत किया है।

यद्यपि अपने इन दोनों ही नाटकों में नाटककार ने युग की सामाजिक समस्याओं का स्पर्श किया है, किन्तु उनके आदर्शवादी विचारों के कारण दोनों का स्वरूप अन्ततः नैतिकतापरक एवं आदर्शवादी ही रहा है जो उन्हें एक आदर्शवादी नाटककार से ऊपर नहीं उठने देता है।

स्पष्ट है कि इस युग के अधिकांश व्यक्तिगत नाटकों की मूल समस्या प्रेम और विवाह के द्वन्द्वात्मक रूप को चित्रित कर तत्कालीन समाज में उत्पन्न समस्याओं एवं स्थितियों का यथार्थ चित्र प्रस्तुत करना था। तथापि समसामयिक जीवन की कुछ अन्य समस्याएँ यथा असन्तुलित दाम्पत्य जीवन, वार्षिक वैधर्म्य तथा मानसिक संबंधों में इनके दृष्टिपथ में आयी, जिनका वैयक्तिक विश्लेषण तत्कालीन नाटकों में प्रस्तुत किया गया है।

असन्तुलित अथवा विषम दाम्पत्य जीवन

असन्तुलित दाम्पत्य जीवन तथा वैवाहिक जीवन में व्याप्त संबंधों को लेकर चलने वाले नाटकों में उदय शंकर मूट्ट का 'कमला' एक महत्वपूर्ण नाटक है। यद्यपि इसमें उन्होंने समाज की कतिपय अन्य समस्याओं को भी उठाया है किन्तु इसकी मूल समस्या नारी स्वातन्त्र्य अथवा विषम वैवाहिक जीवन ही है, जो दो संस्कृतियों के परस्पर संघात से युग की एक महत्वपूर्ण समस्या के रूप में सामने आ रही थी। वस्तुतः एक ओर तो नारी पाश्चात्य जीवन एवं प्रातिक्षील विचारों से प्रभावित होकर नारी स्वातन्त्र्य एवं समानाधिकारों के लिये संघर्षरत थी किन्तु दूसरी ओर पुरुष समाज भी रुढ़िवादी सामन्तीय संस्कारों से चिपका हुआ अपने अधिकारों की रक्षा के लिये दृढ़चित्त था। अतः दोनों के बीच एक वैचारिक संघर्ष एवं द्वन्द्व खड़ा हुआ था, जो आगे चलकर दाम्पत्य जीवन के असन्तुलन एवं विघटन का एक महत्वपूर्ण कारण बना। इसकी सशक्त अभिव्यक्ति 'कमला' नाटक में कमला तथा देवनारायण के चरित्र में दिखायी देती है।

कमला मध्यवर्गीय समाज की एक शिक्षित एवं प्रातिक्षील महिला है, जो प्रातिक्षीलता के इस दौर में सम्पूर्ण मानवता एवं नारी स्वातन्त्र्य की समर्थक है किन्तु भाग्यवश उसका विवाह एक वृद्ध कीर्दार देवनारायण से हो जाता है। देवनारायण सामन्तीय संस्कारों का एक रुढ़िवादी चरित्र है। युग के प्रातिक्षील विचारों से उसे चिढ़ सी है, उसकी दृष्टि में स्त्री विलास की सामग्री है तथा उसका अपना कोई व्यक्तित्व नहीं है। अतः वह पत्नी के स्वतन्त्र विचारों एवं आचरण का विरोध करता है। नाटक के प्रारम्भ में ही वह पत्नी के अनायास जाने की बात सुनकर चिल्ला उठता है — 'मुझे यह बिल्कुल नापसन्द है। जब इस युग में औरत नाक

में नकेल डालकर रखने की चीज होती जा रही है । - - - - - ^१ पति के इन्हीं संकुचित विचारों के कारण उसका दाम्पत्य जीवन अत्यन्त दुःखप्रद हो गया था । किन्तु फिर भी वह पति की गलत बातों के आगे झुकती नहीं वरन् अपने विचारों पर दृढ़ रहती है अतः पति के मना करने पर भी वह अपनी सखी उमा के अवैध पुत्र शशि कुमार को शरण देती है और अन्ततः उसकी रक्षा के लिये गृहत्याग कर आत्म-हत्या करती है जो तत्कालीन नारी की प्रगतिशीलता एवं स्वतन्त्र विचारों के ही चोत्कर्ष है । उसके यही युगीन क्रान्तिकारी विचार कमला के निम्नलिखित शब्दों में स्पष्ट है -- 'माझ में जाय ऐसा रोय । मैं अब तक बहुत दबी, आखिर दबने की भी कोई हद होती है । दूसरे की भी जान है । मैंने भी दुनियाँ देखी है । मैं भी कुछ पढ़ी लिखी हूँ ।' ^२ इस प्रकार नाटककार ने यह स्पष्ट करना चाहा है कि तत्कालीन समाज में विषम वैवाहिक जीवन का एक बहुत बड़ा कारण अनमेल विवाह सम्बन्ध था, जो विचारों के परस्पर-सामंजस्य के अभाव में असफल दाम्पत्य एवं पारिवारिक विघटन का एक महत्वपूर्ण कारण बन रहा था ।

अनमेल विवाह से उत्पन्न विषमता की यह फलक 'सन्ध्यासी' के किरणमयी तथा दीनानाथ के वैवाहिक जीवन में भी दिखायी देती है। जैसे स्पष्ट करते हुए किरणमयी कहती है -- 'मेरी तबीयत तुम्हारे साथ कैसे लग सौगी -- तुम्हीं सोची मैं तुम्हें देखती हूँ तो पिताजी याद पड़ते हैं । < < < मैं सोचती तो हूँ -- लेकिन मैं छेड़ने में नहीं रह सकती !.....'

विचारों का यही परस्पर द्वन्द्व मित्र जी के 'राजयोग' नाटक में भी दिखाई देता है किन्तु अपने इस नाटक में उन्होंने चम्पा तथा शत्रुघ्न के माध्यम से दाम्पत्य जीवन के संघर्ष को प्रस्तुत कर समकालीन समाज में नारियों के प्रति पुरुषों के संकुचित विचारों को ही प्रकट किया है । समाज में नारियों की जो स्थिति थी उसे स्पष्ट करते हुए चम्पा कहती है -- 'जैसे यह सृष्टि है स्त्री की रक्षा भी कभी

१. उदयशंकर मट्ट 'कमला' पृष्ठ ५

२. वही , पृष्ठ १६ ।

३. लक्ष्मीनारायण मिश्र -- 'सन्ध्यासी' , पृष्ठ २६ ।

नहीं हुई। जब तक जूता नया रहता है, चमक निकलती रहती है, तबीयत चाहती है उसी को देखा करें। दिन में दो बार बार साफ करने की ज़रूरत रहती है। लेकिन बस महीना दो महीना - ---- उसके बाद कुछ दिन और पेरों से ड़घर-उघर कर पहन लेना और उसके बाद - - - - यही हालत स्त्री की है।.....^१

किन्तु शिक्षा के प्रभाव से नारी के विचारों में धीरे धीरे परिवर्तन आ रहा था। वह बड़ न रहकर अब चेतनशील हो रही थी। बम्पा का व्यक्तित्व उसके इस परिवर्तित रूप का परिचायक है अतः प्राचीन नारियों की माँति पुरुषों के अत्याचारों के आगे वह झुकती नहीं बरन् उसका प्रतिरोध करती हुई कहती है -- 'सैकड़ों - हजारों वर्षों के बाद नारी की जीभ अब खुलना चाहती है स्त्री शिक्षा और साथ-ही साथ उसके अधिकार--पर्वत फोड़कर नदी बाहर निकली है -- समतल भूमि में वह रोकी नहीं जा सकती। अब तो स्त्री तर्क करेगी, प्रतिवाद करेगी और ज़रूरत पड़ेगी तो युद्ध करेगी। वह तो अब समझना चाहती है -- अपने को, दूसरों को, जात को और इसीलिए वह पुरुष के साथ परीक्षा दे रही है। नहीं तो फिर ऐसी क्या? ज्वालाभुसी मड़क उठा है। उसके हृदय की आग अब दबाई नहीं जा सकती।'^१ इस प्रकार युग-युग से दलित एवं पीड़ित नारी के प्रति अपनी सहानुभूति प्रकट कर नाटककार ने नारी शिक्षा तथा स्त्री स्वातन्त्र्य का समर्थन किया है, नारी को समाज में प्रतिष्ठा दिलाने का प्रयास किया है। जो तत्कालीन नारी समाज की एक बहुत बड़ी आवश्यकता थी।

अतः साथ ही यह बताने का प्रयास भी किया है कि सन्देह और अविश्वास पर टिकी दाम्पत्य की हमारत बहुत दिनों तक खड़ी नहीं रह सकती। सुखी दाम्पत्य के लिये आवश्यक है कि उसका निर्माण प्रेम और विश्वास की आधार भूमि पर किया जाय। क्योंकि आज वह स्थिति आ गयी है जब स्त्री आज्ञा एवं अधिकार से नहीं बरन प्रेम और विश्वास के द्वारा ही पति के अधीन हो सकती है। इस प्रकार नारी के प्रति सहानुभूति व्यक्त कर नाटककार ने समस्या का युगानुकूल समाधान देने का प्रयास किया है।

असन्तुलित दाम्पत्य की इसी वैयक्तिक समस्या को आधार बनाकर उपेन्द्रनाथ

अशक ने 'कैद' और 'उड़ान' सदृश सामाजिक नाटकों की रचना की। अपने इन नाटकों में अशक जी ने समाज की वर्तमान विकृत अवस्था से द्रव्य भारतीय नारियों के हृदगत असन्तोष एवं मानसिक कुप्टावों का सूक्ष्म एवं मनोवैज्ञानिक विश्लेषण प्रस्तुत कर युग-युग से चली आ रही नारी जीवन की समस्याओं के प्रति अपनी सहानुभूति तो व्यक्त की ही है साथ ही प्रेम अथवा विवाह के सम्बन्ध में परम्परित रुढ़िवादी आदर्शों की अर्थहीनता को जानकर पुरुषों की अन्ध श्रद्धामयि के स्थान पर नारी स्वातन्त्र्य अथवा जागरण की युगिन क्रान्तिकारी चेतना का सन्देश भी दिया है। यही कारण है कि 'कैद' में अम्पी के रूप में जो नारी परतन्त्र असहाय एवं सामाजिक रुढ़ियों से संव्रस्त दिखाई देती है -- 'मुझे कभी-कभी ऐसा लगता है, जैसे यह असनूर मेरा काला-पानी है और मैं यहाँ आजीवन कैद कर दी गयी हूँ।..... अपनी कैद का यह सहसास हजार गुना होकर मेरी नस-नस में बाग उठता है।.....' वहीं उड़ान में स्वतन्त्र तथा पुरुष समाज की अधिकार लोभुपता, वासनात्मकता एवं मातृकता का विरोध करते हुए अपने अस्तित्व की सुरक्षा के लिए संघर्षरत दिखाई देती है। रुढ़िवादी भारतीय नारियों की संकुचित दृष्टि के विपरीत अपनी शक्ति एवं साहस का परिचय देते हुए वह कहती है -- 'वह असहाय अन्ध स्त्री मैं नहीं, जिसे मदन चाहता है और जो हर समय पुरुष के सहारे की आशा बाँधे दासी की तरह खड़ी रहती है। वह बीमार हिरनी भी मैं नहीं, जिसे तुम लोग गोद में भरकर मनमानी करना चाहते हो। - - - मैं देवी भी नहीं, जो केवल अपने आसन पर बैठी रहे। (मदन, शंकर और रमेश की ओर बारी-बारी से देखते हुए) तुम एक दासी, खिलौना या देवी चाहते हो, संगिनी की तुम में से किसी को भी जरूरत नहीं।' (बन्दूक फेंककर तेजी से फाड़फाड़ी पर उतर जाती है।^३ इस प्रकार अपने इस नाटक में अशक जी ने माया के माध्यम से नारी के परम्परित रूप की उपेक्षा कर संगिनी रूप में नारी के जिस नवीन रूप की कल्पना की है वह प्रगतिवाद के समर्थन में उनके युग की ही पुकार थी। सामाजिक रुढ़ियों के प्रति अनास्था का यही भाव 'कैद' में अम्पी के प्रति श्रमनाथ की मौन मातृकता के रूप में चित्रित हुआ

१. उपेन्द्रनाथ अशक - 'कैद', पृष्ठ ७२

२. वही - 'उड़ान', पृष्ठ १५२

हे जो अप्पी के असन्तुष्ट जीवन पर पश्चात्ताप करते हुए कहता है -- 'कभी-कभी सोचा करता हूँ अप्पी, पिछले आठ वर्षों से मैं लगातार सोचता चला आया हूँ, यदि मैं तुम्हारी बहन की मृत्यु के बाद दिल्ली न गया होता तो तुम्हारी हंसी खुशी का सीता भी यों न सूख जाता और मेरे जीवन की पहाड़ी पर भी यों घुंघलकें न खा जाते ।'^१

स्पष्ट है कि अपने इन दोनों नाटकों में अशक मूलतः नारी समस्या से ही अभिभूत है, जो प्रगतिशील आन्दोलन के दौर में युग की एक अनिवार्य आवश्यकता के रूप में नाटककारों की लेखनी को अपनी ओर आकृष्ट कर रही थी । जहाँ तक पात्रों की यथार्थता का सम्बन्ध है 'उड़ान' के पात्रों^२ को छोड़कर अशक के सभी पात्र अपने युग के ही जीवन्त प्रतिरूप हैं । दिल्लीप तथा अप्पी के रूप में अशक ने समाज के उन दुलभ चरित्रों का चित्र प्रस्तुत किया है जो चाह कर भी सामयिक रुढ़ियों के प्रति विरोध का भाव प्रस्तुत करने में एक फिफक का अनुभव करते हैं । लेकिन प्राणनाथ के रूप में उन्होंने पुरुष के जिस विलक्षण चरित्र को प्रस्तुत किया है वह पति का टाइट न होकर उनके मानवतावादी विचारों का ही प्रतिरूप है जो वैवाहिक असांति के गूढ़ रहस्य को जानकर अपने किये पर पश्चात्ताप कर स्वीकार करता है --
'- - - - तुम यहाँ न जाती तो कभी बीमार न पड़ती ।'^३

प्रेम और विवाह की इन व्यक्तिगत समस्याओं के अतिरिक्त सेठ गोविन्ददास ने मानव जीवन की कतिपय अन्य व्यक्तिगत समस्याओं को भी अपना प्रतिपाद बनाया किन्में मुख्य है आर्थिक विषमता तथा मानसिक संघर्ष ।

१. उपेन्द्र नाथ 'अशक' - 'कैद', पृष्ठ ४४ ।

२. 'रहे उड़ान के पात्र तो वे यथार्थ जीवन के पात्र न होकर 'पुरुष' की तीन प्रवृत्तियों के प्रतीक हैं.... और इन तीनों के चरित्र को अशक ने शंकर रमेश और मदन में बड़ी सफलता से प्रस्तुत किया है ।'

- धर्मवीर भारती 'कैद और उड़ान'

व्याख्या, पृ० २६

३. उपेन्द्र नाथ 'अशक' - 'कैद', पृष्ठ ४५ ।

आर्थिक वैषम्य

देश की विषम आर्थिक समस्या को लेकर व्यक्ति के मन में जो द्वन्द्व उठ रहा था उसका अत्यन्त यथार्थ चित्रण सैठ गोविन्ददास ने अपने 'गरीबी या अमीरी' नाटक में प्रस्तुत किया है। वस्तुतः आज अनैतिकता के बाहुल्य से देश में ऐसी स्थिति उत्पन्न हो गयी है कि सच्चरित्र जीवन भर संघर्षों से सामना करते हुए दुःख भोगता है तथा जो दूसरों को दुःख देता है वह सुखी होता है। अतः आज प्रत्येक सामाजिक के समक्ष यह एक समस्या उठ खड़ी हुई है कि वह जीवन निर्वाह के लिये किस मार्ग को चुने। सीधे सच्चे मार्ग पर चलकर गरीबी का दुःख भोगे? अथवा पाप की कमाई इस समस्त ऐश्वर्य को प्राप्त कर सुखी जीवन व्यतीत करे? यही नाटक के नायक विद्याभूषण की समस्या है और सम्पूर्ण नाटक में वह जीवन के इसी संघर्ष में उलझा रहता है; यहाँ तक कि वह अपनी पत्नी को भी इसीलिये छोड़ देता है कि उसके द्वारा स्वीकृत धन उसके पिता लक्ष्मीदास के पाप की कमाई थी। किन्तु अपने जीवन की विषमताओं से संतुष्ट होकर वह अन्ततः इस निष्कर्ष पर पहुँचता है कि किसी सिद्धान्त पर अड़े रहना आज के जीवन में व्यावहारिक नहीं। अतः नाटक के अन्त में अपनी पत्नी के सर्वस्वदान पर वह कहता है -- 'तुमने इस सम्पत्ति का सर्वस्वदान कर - - - - - जीवन की सबसे बड़ी भूल की। मैं सारे आदर्शों और सिद्धान्त गलत थे - - - - - इस दान के कारण सरस्वती (पुत्र) - - - - - सरस्वती का जीवन बर्बाद हो जायेगा।^१ यद्यपि जीवन की विषमताओं को देखते हुए यह सर्वथा सत्य प्रतीत होता है किन्तु इसमें नाटककार विद्याभूषण के चरित्र के माध्यम से प्रारम्भ में त्याग, सेवा, संयम सद्गुण जिन उच्चादर्शों को लेकर चला था उसका यह विपरीत आचरण युगीन समस्त आन्दोलनों के मूलाधार त्याग सेवा आदि की महत्ता को संदिग्ध बना देता है। यद्यपि अचला के सर्वस्व दान के माध्यम से नाटककार ने अम सर्व गरीबी के वातावरण को अमीरी से श्रेष्ठ प्रतिपादित किया है। किन्तु यह नाटककार परयुगीन आदर्शवादी सिद्धान्तों का ही प्रभाव था, जो जीवन की यथार्थ समस्या को उठाकर भी नाटक को आदर्शवाद की ओर मोड़ देता है।

अर्थ युग की इसी विषम समस्या को विषय बनाकर सैठ जी ने 'महत्त्व किसे ?' नामक एक और नाटक की रचना की। अपने इस नाटक में नाटककार ने एक त्यागी देशभक्त एवं गाँधीवादी चरित्र कर्मचन्द्र के जीवन के उतार चढ़ावों का चित्रण कर सार्वजनिक जीवन के मिथ्या आचारों पर करारा व्यंग्य तो किया ही है साथ ही जीवन में धन के महत्त्व को भी प्रतिपादित किया है। वस्तुतः आज के सार्वजनिक जीवन में लोग उसी को महत्त्व देते हैं जो धन-धान्य से पूर्ण हो, निर्धन व्यक्ति चाहे वह कितना ही ईमानदार एवं परोपकारी क्यों न हो, सामाजिक जीवन में उसका कोई महत्त्व नहीं। इसका प्रत्यक्ष प्रमाण नाटक का नायक कर्मचन्द्र है, जिसकी एक झलक सत्यभामा तथा नटूछाल के निम्न संवाद में द्रष्टव्य है --

नटूछाल -- हमारे श्रीमान जी सन् २१ में जब कांग्रेस में शामिल हुए थे तब उनका महत्त्व इसीलिए हुआ कि वे बहुत बड़े धन-कुबेर थे। सन् २६ में जब उनके नेतृत्व की दुन्दुभी बनी तब भी इसीलिए कि उन्होंने धन पानी के मानिन्द बहाया। और आज फिर जो उनका महत्त्व बढ़ा है वह इसलिए कि उनके घर में फिर से लक्ष्मी छप्पर फाड़कर आ गयी।

सत्यभामा -- हाँ बीच में जब वे देश सेवा के स्वर्ग से ही निर्धन हो गये थे, कर्मदार हो गये थे, तब दुनिया में ऐसा कोई नीच से नीच पाप नहीं था जो उनपर न लादा गया हो -- - - - ।

किन्तु यथार्थ जीवन में धन के महत्त्व को मानते हुए भी उन्होंने अपने इस नाटक में 'गरीबी या कमीरी' नाटक की भाँति उसका दण्डात्मक रूप ही प्रस्तुत किया है। यही कारण है कि उनका एक पात्र (सत्यभामा) यदि सम्पन्नता अथवा धन को महत्त्व देता है तो दूसरा पात्र (कर्मचन्द्र) निर्धनता को। और अपने इसी आदर्श के कारण कर्मचन्द्र प्रान्तीय असेम्बली के चुनाव में खड़ा नहीं होता वरन् महात्मा गाँधी का अनुयायी होकर निःस्वार्थ सेवा में ही रत रहता है। जो एक आदर्शवादी व्यक्ति ही कर सकता है। उसके जीवन की इस आदर्शवादिता एवं त्याग भावना से दुखी होकर ही सत्यभामा जो एक यथार्थवादी चरित्र है तथा जीवन की यथार्थ स्थितियों से परिचित है कर्मचन्द्र से कहती है -- 'आप स्वप्न के स्वर्ग में रहने वाले देवता हो

सकते हो, लेकिन मैं तो इसी मृत्यु लोक में रहने वाली मानती हूँ। और मेरा तो यही मत है कि स्वप्न के लिए जीवन की बाजी लगाना कोई बुद्धिमानी नहीं। आप पार्थिवता से सुक्ष्मता, मस्तिष्क से हृदय, शरीर से आत्मा के अधिक निकट हैं, परन्तु यह न मूलिए कि हम इस पार्थिव संसार में निवास करते हैं। हमारे बाधिमौलिक शरीर हैं। मैं फिर कहती हूँ सोचिए, देखिए पहचानिये कि इस दुनिया में महत्त्व... है महत्त्व - - - - - है महत्त्व किसे? इस प्रकार यद्यपि उन्होंने अपने इस नाटक में संघर्ष की परिणति जीवन के यथार्थ में ही स्वीकार की है, किन्तु फिर भी उनके नाटक पर सर्वत्र युगीन आदर्शवादी विचारों की ही छाया है जो नाटक को अन्ततः आदर्शवादी बना देते हैं।

मानसिक संघर्ष

यों तो व्यक्तिगत नाटकों का मूल आधार ही किसी समस्या-विश्लेष के सम्बन्ध में व्यक्ति का मानसिक द्वन्द्व है। जो कहीं प्रेम और विवाह के रूप में, कहीं आध्यात्म अथवा मोक्षिक ज्ञान के रूप में और कहीं त्याग और ग्रहण के रूप में सर्वत्र ही विद्यमान है। किन्तु इनमें समस्या विश्लेष महत्त्वपूर्ण रही है। पात्र समस्या के सन्दर्भ में अपने-अपने स्वतन्त्र विचार एवं तर्क देते हैं, समस्या का निरूपण अपनी प्रकृति के अनुसार देते हैं। किन्तु इन संघर्ष प्रधान नाटकों में मनुष्य का मानसिक द्वन्द्व ही एक समस्या के रूप में सामने आया है। वस्तुतः इन नाटकों में कोई समस्या प्रधान न होकर मनुष्य का मानसिक द्वन्द्व ही प्रमुख है जो घटनाओं के घात प्रति-घात से एक मनोवैज्ञानिक समस्या के रूप में सामने आया है। और नाटककार अन्त तक ऊहापोह में ही उलझा रहता है। इस दृष्टि से गोविन्ददास के 'सन्तोष कहाँ?' तथा- 'सुख किसे?' नाटक उल्लेखनीय हैं।

'सन्तोष कहाँ?' नाटक का कथानक ही यह है कि नायक मनसाराम असन्तुलित मनःस्थिति का एक महत्वाकाँक्षी पात्र है जो आदि से अन्त तक सन्तोष प्राप्ति के लिये मटकता रहता है किन्तु जीवन के विविध पहलुओं को पार करके भी

वह यह निर्णय नहीं कर पाता कि आखिर सन्तोष है कहाँ ? 'सन्तोष कहाँ ?' की भाँति ही 'सुख किसे' नाटक में भी नाटककार ने एक महत्वाकांक्षी की मानसिक ऊहापीह का ही चित्रण किया है। जो व्यापार में घटा साकर सर्वत्र सुख के लिये मटकता रहता है। किन्तु 'सन्तोष कहाँ ?' की समस्या जहाँ मौक्तिक ज्ञात से सम्बन्धित होने के कारण मनोवैज्ञानिक एवं यथार्थवादी प्रतीत होती है वहीं 'सुख किसे' नाटक में नाटककार का रुम्मान बाध्यात्म अथवा दार्शनिकता की ओर दिसाई देता है। जो नाटककार पर उनके आदर्शवादी दार्शनिक विचारों का ही प्रभाव था, जिससे वह अन्ततः मुक्त नहीं हो सका है।

सामाजिक समस्याश्रयी नाटक :

इन वैयक्तिक समस्याश्रयी नाटकों के अतिरिक्त जो भी नाटक लिखे गये हैं उनमें व्यक्ति की अपेक्षा समाज की समस्या ही प्रमुख है। जो अपनी सम्पूर्णता में देश की आर्थिक, सामाजिक, सांस्कृतिक एवं राजनीतिक स्थितियों का यथार्थ चित्र प्रस्तुत करते हैं। अध्ययन की सुविधा की दृष्टि से इन समस्त सामाजिक समस्याश्रयी नाटकों को तीन भागों में विभाजित किया गया है --

- १- सामाजिक समस्याश्रयी नाटक ।
- २- आर्थिक समस्याश्रयी नाटक ।
- ३- राजनीतिक समस्याश्रयी नाटक ।

किन्तु इनके प्रतिपादन के लिये नाटककारों ने कहीं सामाजिक समस्या नाटकों की यथार्थवादी विश्लेषणात्मक एवं व्यंग्यात्मक शैली का सहारा लिया है तो कहीं प्रसाद की ऐतिहासिक एवं सांस्कृतिक नाट्य परम्परा का। यद्यपि प्रसाद के नाटकों के माध्यम से हिन्दी नाट्य साहित्य में ऐतिहासिक एवं सांस्कृतिक नाटकों की एक अलग परम्परा ही चल पड़ी थी किन्तु युग के प्रवाह में प्रसादोत्तर काल में रचित इन ऐतिहासिक नाटकों का मुख्य सन्दर्भ अव्यवस्थित राजनीति तथा सामाजिक जीवन का यथार्थ चित्र प्रस्तुत करना ही रहा है। अतः समाज सन्दर्भता की दृष्टि से इन ऐतिहासिक नाटकों में वास्तव समस्याओं का विश्लेषण भी सामाजिक समस्याश्रयी नाटकों के अन्तर्गत ही यथास्थान कर दिया गया है।

१-सामाजिक समस्याश्रद्धा नाटक -

इस वर्ग के अन्तर्गत वो नाटक रहे गये हैं उनका मुख्य प्रतिपाद्य समसामयिक जीवन में व्याप्त सामाजिक विषमताओं से ही सम्बद्ध है यथा वायुनिक शिक्षा, नारी जागरण, समाज में व्याप्त अनैतिकता एवं प्रभुवाचार सुधारकों की स्वार्थ नीति तथा सामाजिक कुरीतियाँ, जिनमें मुख्य हैं बाल-विवाह, विधवा-विवाह निषेध, वृद्ध-विवाह, वेश्यागमन, कुशाकृत तथा मदिरापान ।

वायुनिक शिक्षा

यह सत्य है कि इस समय तक समाज में शिक्षा का समुचित प्रचार एवं प्रसार हो चुका था तथा सामाजिकों ने शिक्षा के महत्व को जानकर पुरुषों के साथ-साथ स्त्री शिक्षा पर भी जोर दिया था । किन्तु शिक्षा के महत्व के साथ-साथ वह वायुनिक शिक्षा, जो पाश्चात्य देशों से एक अंश प्रवृत्ति के रूप में भारतीय सामाजिक जीवन में प्रवेश कर रही थी, के दुष्परिणामों से भी परिक्रिस्त हो रहे थे । अतः शिक्षा के इन दुष्परिणामों को युग की एक गम्भीर समस्या के रूप में स्वीकार कर, नाटककारों ने अपने नाटकों में उनका इतस्ततः उद्घाटन भी किया है । 'अहक' का 'स्वर्ग की झलक' वायुनिक शिक्षा के दुष्परिणामों को उद्घाटन कर लिखा गया एक महत्वपूर्ण नाटक है । इसमें नाटककार ने वायुनिक शिक्षा प्राप्त नारियों के वैवाहिक जीवन की व्यंग्यपूर्ण झलकी प्रस्तुत कर वायुनिक शिक्षा द्वारा प्रदत्त अस्वस्थ प्रवृत्तियों का उद्घाटन किया है । नाटक में जागत श्रीमती रावेन्द्र और श्रीमती अशोक तत्कालीन समाज की उन शिक्षित नारियों का ही प्रतिनिधित्व करती हैं जो शिक्षा के झूठे रस में अपने पारिवारिक दायित्व को भूलकर बाह्य प्रदर्शन में विश्वास करती हैं तथा अपना बाहर संवारने के बोझ में अपना घर बिगाड़ देती हैं । तत्कालीन शिक्षित नारियों की इसी मनोवृत्ति, जो शिक्षा के नाम पर अपने व्यक्तिगत सुखों को महत्व देकर अपने दाम्पत्य जीवन को अत्यन्त विषम बना रही थी, पर दुःख व्यक्त करते हुए 'अहक' की नाटकीय चरित्र रावेन्द्र कहता है -- 'मैं सोचता हूँ, शिक्षा का जो घातक प्रभाव हमारे यहाँ की स्त्रियों पर पड़ रहा है, यह उन्हें कितने ठे बायेगा और उनके साथ-साथ हम गरीबों को भी । बाह्य तो यह कि ज्यो-ज्यो मनुष्य अधिक शिक्षित होता जाय वह अधिक संस्कृत, अधिक सौम्य, अधिक

गम्भीर - - - - - ।^१

इस प्रकार नाटक के कथानक से यह ज्ञात होता है कि सम्भवतः यह नाटक आधुनिक शिक्षा एवं शिक्षित नारियों के विरोध-स्वरूप लिखा गया है। परन्तु वास्तविकता यह है कि यह नाटक शिक्षा अथवा शिक्षित नारी के विरुद्ध न होकर शिक्षा की दोषपूर्ण प्रणाली के विरुद्ध है। जिसके समर्थन में गिरवारी लाल की पत्नी (मांमी) का निम्न कथन दृष्टव्य है -- 'किन्तु सब शिक्षित लड़कियाँ बुरी और अशिक्षित अच्छी नहीं होती ।..... और मैं कहती हूँ कम पढ़ी लिखी लड़कियों से डरना चाहिये, जो लड़की अधिक पढ़ जाती है, जीवन की वास्तविकता उसके सामने खुल जाती है। वह जीवन को और भी गहरी नजर से देखना सीख जाती है। बाह्य संसार का उसे अधिक पता हो जाता है, समय जाने पर वह जीवन के युद्ध में पति पर बोझ न बनकर, उसके साथ सब विपत्तियों से झुका सकती है। और यह 'न तीतर न बटेर' किस्म की लड़कियाँ थोड़ा पढ़कर ही अपने आपको बहुत कुछ समझने लगती हैं।' जो प्रत्यक्षतः शिक्षा के प्रति उनके व्यापक दृष्टिकोण के ही परिचायक हैं। अतः इसमें उन्होंने शिक्षा का समर्थन तो किया है किन्तु शिक्षा के नाम पर भारतीय संस्कृति की उपेक्षा उन्हें मान्य न थी। शिक्षा के सम्बन्ध में उनका विश्वास था कि 'अधिक पढ़ लिखकर आदमी और भी सीधा साधा जीवन व्यतीत करना सीखे, कितना मरे उतना ही मारी होताबाय।'^२

इस प्रकार स्पष्ट है कि प्रस्तुत नाटक का उद्देश्य नारी शिक्षा के विरुद्ध न होकर उस मनोवृत्ति के विरुद्ध है जो पार्श्वात्य शिक्षा के अनुकरण पर जब साधारण पढ़ी लिखी लड़कियों के जीवन की एक विषम समस्या बनती जा रही थी। जब की प्रत्येक पढ़ी-लिखी लड़की चाहती है कि उसे सुसम्पन्न पति मिले। विवाह के पूर्व वह किस स्वर्ग की कल्पनाएँ करती है, जीवन की बटिलताओं के कारण यथार्थ

१. उपेन्द्रनाथ 'अक्षक' - 'स्वर्ग की कलक', पृष्ठ ५१-५२ ।

२. वही " - " , पृष्ठ ७४ ।

३. वही " - " , पृष्ठ ६४ ।

जीवन में जब उन्हें वह नहीं मिल पाता तो वह परिस्थितियों से सामंजस्य के अभाव में दाम्पत्य जीवन के साथ ही सामाजिक जीवन को विभ्रंश कर देती है। अतः नाटककार ने इस नाटक के माध्यम से शिक्षा के जिस महत् उद्देश्य को सामने रखना चाहा है वह है जीवन से सामंजस्य तथा सन्तुलन की दृष्टि। इसी को स्पष्ट करते हुए अश्व जी ने लिखा है।^१ - - - - - चाहिये यह कि जहाँ शिक्षा पाकर नारी स्वाभिमान, आत्मविश्वास, व्यापक ज्ञान तथा समाज सेवा की भावनाएँ पाये, वहाँ अपना सन्तुलन भी न लोये तभी समाज में व्यवस्था कायम रह सकेगी।^२ जो दाम्पत्य जीवन में उद्भूत युगीन समस्याओं का एक व्यावहारिक समाधान है। शिक्षा के इसी मर्यादित रूप को महत्व देते हुए मित्र जी ने भी स्वीकार किया है कि 'मनुष्य को जिस चीज की जरूरत है वह शिक्षा नहीं संस्कार है।'^३ अतः स्पष्ट है कि इस युग में शिक्षा के दुष्परिणामों को समझकर शिक्षा के साथ ही संस्कारों पर विशेष ध्यान दिया गया।

शिक्षित आधुनिक नारियों के साथ ही अश्व जी ने अपने इस नाटक में समाज के शिक्षित कल्लाने वाले उस युवा वर्ग पर भी व्यंग्य किया है जो थोड़ा सा पढ़ लिख जाने पर आधुनिकता का झूठा रंग धारण करते हैं और अपने सामाजिक दायित्व की उपेक्षा कर आधुनिक एवं शिक्षिता पत्नी के मोह में मटकते रहते हैं। नाटक का नायक रघु इसका प्रत्यक्ष प्रमाण है। किन्तु व्यावहारिक जीवन में उसकी निस्सारता को समझ वह अन्ततः अपनी अल्पज्ञता पर पश्चाताप कर कम पढ़ी लिखी से ही विवाह करने को तैयार हो जाता है। अपने इस परिवर्तित दृष्टिकोण के विषय में तर्क देता हुआ वह कहता है -- 'देखिए माई साहब, इस बातावरण में फली, इतनी पढ़ी लिखी लड़की से शादी करने के लिए पुराने संस्कारों को सर्वथा त्याग देना पड़ता है और दुर्भाग्य से मैं ऐसा नहीं कर सका। जिस स्वर्ग की वे फालक देसती है, वह हमसे भिन्न है।'^४ और वास्तव में इसकी समझने में ही मनुष्य तथा समाज का

१. उपेन्द्रनाथ अश्व - 'स्वर्ग की फालक', भूमिका पृष्ठ १०

२. लक्ष्मीनारायण मित्र - 'सन्ध्यासी', पृष्ठ १२

३. उपेन्द्र नाथ अश्व - 'स्वर्ग की फालक', पृष्ठ ६६-६७

कल्याण है/कारण, मनुष्य बाब संक्रान्ति की ऐसी अवस्था में बी रहा है जहाँ वह आधुनिक बनकर भी आधुनिक नहीं बन पा रहा है। रुढ़िवादिता उसकी नसों में मरी हुई है जिसने उसके जीवन को अत्यन्त विश्रुंखल कर दिया है। रघु के माध्यम से नाटककार अपने इस युग-यथार्थ को चित्रित करने में पूर्ण सफल हुआ है।

आधुनिक शिक्षा से उत्पन्न समाज की इन्हीं विषमताओं का उद्घाटन लक्ष्मीनारायण मिश्र के नाटकों में भी यत्र-तत्र दिखायी देता है। यद्यपि बुद्धिवाद के समर्थन में मिश्र भी सर्वत्र आधुनिक शिक्षा तथा स्वतन्त्रता के समर्थक होकर जाये हैं किन्तु उसके दुष्परिणामों से परिचित होकर वह उसे पूर्ण स्वीकृति भी नहीं दे सके हैं। अतः बारह बारह पर उन्होंने आधुनिक शिक्षा के दुष्परिणामों की कटु बालोचना भी की है। 'राजयोग' नाटक में शिक्षा के फलस्वरूप नारियों में उत्पन्न दुराग्रहों की निन्दा करते हुए नरेन्द्र चम्पा से कहता है -- 'तुम्हारी शिक्षा ने तुम्हारे मन में एक प्रकार का दुराग्रह, दुस्साहस पैदा कर दिया है। - - - - पुरुषों के बाध्य में स्त्रियों का रहना तुम्हारी समझ में उनकी अयोग्यता है, लेकिन प्रकृति बदली नहीं जा सकती। नारी सुधार और नारी समस्या के नाम पर स्त्री पुरुष नहीं बनाई जा सकती।' किन्तु 'बाबीरात' में तो मिश्र जी ने पार्श्ववात्य शिक्षा एवं संस्कारों में पली भारतीय नारी के जीवन की असफलता को चित्रित कर आधुनिक शिक्षा के प्रति अपनी अलखि सी फ़कट की है। आधुनिक शिक्षा की इसी विकृत प्रणाली से अभिषम्पत मायादेवी तत्कालीन शिक्षा के स्वरूप का उद्घाटन करते हुए कहती है -- 'इस स्वतन्त्र युग के स्वतन्त्र वायुमण्डल में मनुष्य के सभी बन्धन टूट गए। बन्धन टूट जाने पर पशु जैसी मनमानी करने लगता है, मनुष्य भी वही कर रहा है। और उसी का नाम है शिक्षा सभ्यता और स्वतन्त्रता।' यह ठीक है कि पार्श्ववात्य शिक्षा के प्रभावस्वरूप सामाजिकों में अनैतिकता एवं उच्छृंखलता का प्रादुर्भाव हो रहा था, किन्तु ऐसा नहीं था कि वह सर्वथा अनुपयोगी ही हो। उसमें यदि कुछ अवगुण थे तो कुछ गुण भी थे। अतः शिक्षा का पूर्णतः विरोध कर मृत प्रेतादि रुढ़ियों एवं अन्धविश्वासों के समर्थन में तर्क देना तथा उनके प्रति अपनी वास्था को प्रदर्शित करना एक प्रगतिशील एवं बुद्धिवादी नाटककार के लिये तत्कालीन परिस्थितियों में अस्वामाधिक सा प्रतीत होता है।

१. लक्ष्मीनारायण मिश्र, 'राजयोग', पृष्ठ १६०

२. वही, 'बाबीरात', पृष्ठ ७६

बनाने की अपेक्षा अधिकाधिक बटिल एवं संघर्षमय ही बनाती जा रही है। किन्तु अपने चिन्तन के आधार पर इसका एक व्यावहारिक समाधान नाटककार ने अपने इस नाटक में प्रस्तुत किया है जिसे स्पष्ट करते हुए उन्होंने लिखा है - - - - -
 शिक्षालयों का नियमन मार्शल ला से नहीं स्फिरिबुल अथवा कल्चरल ला से होना चाहिये।^१ वस्तुतः आज की परिवर्तनशील परिस्थितियों में नैतिक मानदण्डों में परिवर्तन आना भी आवश्यक है।

नारी बागरण

पाश्चात्य शिक्षा तथा सुधारवादी आन्दोलनों के परिणामस्वरूप भारतीय नारी में बागरण की जो क्रान्तिकारी भावना बन्म ले रही थी, युग की प्रगतिशील बौद्धिक क्रियाशीलता ने उसे युग की एक अनिवार्य आवश्यकता समझ सक्रिय आन्दोलन का रूप प्रदान किया। जिसकी सशक्त अभिव्यक्ति तत्कालीन साहित्य में सर्वत्र ही दृष्टव्य है। इस युग के नाटकों में प्रस्तुत प्रेम अथवा विवाह के द्वन्द्वात्मक रूप का तो मूल आधार ही नारी बागरण था, जिसका बौद्धिक विश्लेषण वैयक्तिक समस्याश्रयी नाटकों के सन्दर्भ में किया भी जा चुका है। किन्तु सामाजिक नाटकों में नारी की यह जागरूकता मुख्यतः पददलित नारी की आर्थिक एवं सामाजिक स्वतन्त्रता तथा समानाधिकारों की रक्षा के लिये संघर्षरत दिसाई देती है।

नारी बागरण की इसी युगीन बेतना से प्रभावित होकर उपेन्द्रनाथ अरक ने 'कैद' और 'उड़ान', उदयशंकर मट्ट ने 'कमला', 'विद्रोहिणी बम्बा', वृन्दावनलाल वर्मा ने 'मंगलसूत्र' तथा गोविन्द वल्लभ पन्त ने 'सुहाग बिन्दी' इत्यादि महत्वपूर्ण नाटकों की रचना की। किन्तु 'कैद' और 'उड़ान', तथा 'कमला' में वहाँ नाटककार ने असन्तुलित दाम्पत्य की समस्या को उठाकर वैवाहिक जीवन को विषम बनाने वाली सामाजिक रुढ़ियों तथा पुरुषों की अहमन्यता पर अपना आक्रोश व्यक्त किया है, वहीं 'मंगलसूत्र' में नाटककार ने नारी स्वातन्त्र्य की समस्या को उठाकर पुरुषों की अतिकृत नियन्त्रण बेग्टा तथा फूटे आशाओं की निन्दा कर नारी की आर्थिक स्वतन्त्रता पर जोर दिया है। जिसके समर्थन में नाटक की एक

जागरूक नारी तत्कालीन आर्थिक अव्यवस्था पर असन्तोष व्यक्त करते हुए कहती है -- 'स्त्री को पुरुष के बराबर पद मिलना चाहिये । समाचार पत्रों, अधिवेशनों और पुस्तकों में तो यह पद मिलता रहता है, परन्तु कानून और देश की योजनाओं में स्थिति नहीं के बराबर है । समाज हित की जाह्न में जो कर्कशता फैली हुई है उसका कारण वर्तमान आर्थिक अव्यवस्था है । स्त्री को आर्थिक स्वावलम्बन दीजिये तो वह समाज का बहुत अधिक हित कर सकेगी ।' नारी के इस व्यक्तित्व निर्माण में युग की समसामयिक जागरणकालीन बेतना का ही प्रभाव था । 'विद्रोहिणीबम्बा' में तो नारी का यह हृदगत असन्तोष विद्रोह का रूप धारण कर पुरुष समाज के लिये एक चुनौती के रूप में प्रस्तुत हुआ है । यद्यपि नाटक का मूल कथानक एक पौराणिक कथा पर आधारित है किन्तु इसकी नायिका 'बम्बा' आधुनिक जागृत नारी की ही प्रतीक है जो अपनी शक्ति के बल पर नारी जाति के प्रति किये गये अत्याचारों के लिये तत्पर है । अतः पुरुष जाति द्वारा तिरस्कृत किये जाने पर वह चिल्ला उठती है 'स्त्रियों का मानापमान क्या ? पुरुष समाज की इतनी घृष्टता । स्त्रियों की काँह पर फिसलने वाली पुरुष जाति ने आज से नहीं, सदा से स्त्रियों का अपमान किया है ।' पुरुष जाति के अन्यायों के प्रति नारी हृदय की इस प्रतिशोषाग्नि को प्रज्वलित करने के साथ ही नाटककार ने प्रस्तुत नाटक में नारी को परतन्त्र बनाने वाली हिन्दू विवाह पद्धति की रुढ़िगत मान्यताओं तथा विधवा विवाह समस्या पर भी प्रश्नचिन्ह लगाया है जहाँ 'एकबार स्त्री को पुरुष के आधीन हो जाने पर अपने आपको मूल जाना होता है ।'

नारी की इसी जागरूकता का परिचय देते हुए गोविन्द बल्लभ पन्त ने 'सुहाग बिन्दी' में एक निरस्कृत- वरु सती नारी के माध्यम से समाज में प्रचलित बहुविवाह की रुढ़िगत मान्यता पर व्यंग्य किया है । पुरुष समाज की किलासी-

१. बृन्दावनलाल वर्मा -- 'मंगलसूत्र' पृष्ठ ४१

२. उदयशंकर मट्ट -- 'विद्रोहिणी बम्बा', पृष्ठ ७६-७७

३. उदयशंकर मट्ट -- 'विद्रोहिणी बम्बा', पृष्ठ ५४

प्रवृत्ति के कारण समाज में नारी की जो दुर्दशा थी उस पर अपना आक्रोश व्यक्त करते हुए गोविन्द बल्लभ पन्त की 'रेवा' कहती है -- 'कठोर पुरुष जाति ? पहली स्त्री के अज्ञात के दिन पूरे होते ही तुम दूसरा विवाह कर मुझे ले जाए । कल में मर जाऊँगी, तो परसों तुम फिर विवाह कर लगे, और मेरी श्रेष्ठ स्मृति भी इसी प्रकार तुम्हारे अकरुण पैरों के नीचे मल ढाली जायेगी स्वार्थी संसार ।^१ जो अप्रत्यक्ष रूप से पुरुष समाज में प्रचलित बहुविवाह की दूषित मानसिकता पर एक करारा व्यंग्य है ।

प्रेम, विवाह और परिवार की इन बटिल सामाजिक समस्याओं के साथ ही तत्कालीन समाज की कतिपय अन्य समसामयिक समस्याएँ यथा सामाजिक कुरीतियाँ, सुधारकों की स्वार्थ नीति तथा सामाजिक जीवन में व्याप्त अनेकता एवं प्रष्टाचार भी नाटककारों की छेसनी का प्रतिपादनी बनी । जो अपनी सम्पूर्णता में युग-जीवन का एक यथार्थ चित्र प्रस्तुत करती है ।

सामाजिक कुरीतियाँ

बौद्धिक दृष्टि के संघात से इस समय सामाजिकों में जागृति अथवा सुधार की जो क्रान्तिकारी भावना जन्म ले रही थी ; युग-जीवन की स्थूलताओं के प्रति एक आलोचनात्मक दृष्टि अपनाने के साथ ही उसने सामाजिक जीवन में व्याप्त अनेकताओं एवं कुरीतियों का सफ़्दन भी किया । जो तत्कालीन नाटकों में बाल-विवाह, वृद्ध-विवाह, विधवा-विवाह निषेध, दहेज-प्रथा, अस्पृश्यता, मदिरापान तथा वेश्याओं के विषय सामाजिक जीवन के मूलोच्चेदन के रूप में सर्वत्र ही दृष्टव्य है । यों तो हिन्दी नाट्य साहित्य में मारतेन्दु काल से ही युग की इन सामाजिक विकृतियों के प्रति सफ़्दन-मफ़्दन की प्रवृत्ति क्रियाशील थी, किन्तु समस्या के प्रतिपादन की दृष्टि से दोनों के स्वरूप में एक मूलभूत अन्तर है वह यह कि जहाँ मारतेन्दु एवं द्विवेदी युगीन नाटककारों का दृष्टिकोण समस्या के प्रति नैतिकतापरक एवं उपदेष्टात्मक था वहीं प्रसादोत्तरकालीन इन तथाकथित बुद्धिवादी एवं प्रगतिशील नाटककारों ने युग की सामाजिक विकृतियों के प्रति एक बुद्धिवादी दृष्टिकोण अपनाया । अतः इनके

१. गोविन्द बल्लभ पन्त, 'सुहाग विन्दी', पृष्ठ ३८

नाटकों में उपदेशात्मकता की जगह तर्क एवं विवेक की प्रधानता है जो समानाधिकारों की रक्षा के लिये संघर्षशील दलित वर्गों की जागरूकता के रूप में सर्वत्र ही प्रतिध्वनित हुई है। हरिकृष्ण प्रेमी के 'विषयान' नाटक में देशियों की अधः पतित स्थिति के प्रति अपनी जागरूकता का परिचय देते हुए एक जागरूक देशी केसरबाई कहती है -- 'एक देशी अनेक व्यक्तियों से प्रेम का खेल खेलती है और एक राजा अनेक रानियों रखता। क्या दोनों समान नहीं हैं? समाज क्यों राजा का आदर करता है -- क्यों देशी का अपमान करता है और क्यों उससे घृणा करता है? महाराज जगत सिंह-- आप लोग यही चाहते हैं कि पाप पदों के पीछे पनपता रहे - - - जो एक बार मूल से या परिस्थितियों के दबाव से कुपथ पर चला गया उसकी सन्तान भी उसी रास्ते पर जाय। यही आज के समाज का विधान है। जब तक उसी रास्ते को होड़कर जाने वाले को समाज में समान स्थान नहीं मिलेगा वह सत्पथ पर कैसे जायेगा?' अपने इसी नाटक में प्रेमी ने असवर्णों की जागरूकता को स्वर देते हुए दासी पुत्र जवानदास के शब्दों में कहलवाया है -- 'ये हमारी मजदूरी इसी में समझते हैं कि हम बेगैरत होकर समाज के अत्याचार चुपचाप सहें। ये लम्बी-लम्बी तीखी-तीखी तलवारें, बड़ी-बड़ी तराजुएँ और पैनो पैनो लेखनियाँ लेकर हम लोगों को अपना दास बनाए रखें। नहीं राधा इस जन्मगत जातीय अभिमान को मिट्टी में मिलाना ही चाहिए।' जो नाटककार पर युगीन क्रान्तिकारी प्रगतिशील सामाजिक चेतना का ही प्रभाव था।

युग जीवन की इन सामाजिक विकृतियों के साथ ही नाटककार की दृष्टि जनमेल-विवाह और विधवा-विवाह निषेध सदृश सामाजिक रूढ़ियों की ओर भी गयी और सभी ने नारी उद्धार के नाम पर नारी के पक्ष में ही अपना अभिमत प्रस्तुत किया है। जनमेल-विवाह की असंगत रूढ़ि के उद्घाटन की दृष्टि से लक्ष्मी नारायण मिश्र कृत 'सन्यासी' तथा उदय शंकर मट्ट का 'विद्रोहिणी बम्बा' उल्लेखनीय नाटक है। इसमें नाटककार ने वृद्ध विवाह की असमीक्यताओं से संव्रस्त नारी के विरोध भाव को ही व्यक्त किया है जो 'विद्रोहिणी बम्बा' की जागरूक नारी बम्बा में विद्रोह

१. हरिकृष्ण प्रेमी - 'विषयान', पृष्ठ ८०

२. हरिकृष्ण प्रेमी - 'विषयान', पृष्ठ ३६

की सीमा तक पहुँच गया है जिसका उद्घाटन करते हुए वह कहती है -- 'किन्तु यह तो अन्याय है पिता जी - - - - हों मैं सब सुन रही थी । बुराई को सदा दूर करते रहना चाहिये । इन बूढ़ों को कुमारियों से विवाह करने का कोई अधिकार नहीं है ।^१ लेकिन 'सन्यासी' में नारी का यह विद्रोह समस्या के प्रति बौद्धिक एवं व्यावहारिक भीमांसा तक ही सीमित रहा है, जो नाटक की एक बुद्धिवादी नारी किरणमयी के शब्दों में स्पष्ट है -- 'मेरी तबियत तुम्हारे साथ कैसे लग सकेगी --- तुम्हो सोची मैं तुम्हें देखती हूँ तो पिताजी याद पड़ते हैं ।'^२ यद्यपि यह एक मनोवैज्ञानिक सत्य है किन्तु नाटककार ने समस्या का जो समाधान प्रस्तुत किया है -- 'हम लोगों का नाता स्वामाविक नहीं, बनावटी है । इसे बनावटी रूप में ही निभाना होगा ।'^३ रुढ़ि विध्वंसक होते हुए भी, भारतीय सामाजिक स्थिति के सर्वथा अनुकूल नहीं कहा जा सकता ।

किन्तु भारतीय समाज की दूसरी रुढ़ि विधवा-विवाह के सम्बन्ध में मित्र जी पूर्णतः परम्परावादी एवं रुढ़िवादी के रूप में ही सामने आये हैं । यद्यपि इनसे पूर्व के सभी नाटककारों ने विधवा-विवाह का समर्थन कर पुनर्विवाह पर जोर दिया था किन्तु सामाजिकों की विलासी प्रवृत्ति से उत्पन्न समस्याओं ने मित्र जी को इसके विपरीत सोचने के लिये विवश किया । जिसका जीवन्त प्रतिरूप मित्र जी का 'सिन्दूर की होली' नाटक है । इसमें नाटककार ने नारी सुधार के नाम पर समाज में चल रहे विधवा-विवाह आन्दोलन को पुनः पुराने की चाल बताकर विधवा-विवाह का निषेध ही किया है । उनका विश्वास था कि जब समाज में विधवा-विवाह का जो आन्दोलन चल रहा है उससे नारी समस्या छल न होकर और बढ़ेगी ही । विधवाओं की इसी दयनीय स्थिति के विषय में तर्क करते हुए बाल विधवा मनोरमा कहती है -- 'विधवा विवाह हो रहा है - - - - लेकिन वैषम्य कहाँ मिट रहा है ? समाज इस बाग को बुझा नहीं सकता इसलिए उसे अपने झुब्बे से उठाकर अपनी नींव में रत रहा है । - - - वैषम्य तो मिटेगा नहीं - - - - - तलाक का बागमन होगा । अभी तक तो केवल वैषम्य की समस्या थी - - - - - अब तलाक की समस्या भी आ रही है ।'^४ यद्यपि

१. उदयशंकर मट्ट -- 'विद्रोहिणी बम्बा', पृष्ठ ५०-५१

२-३. लक्ष्मीनारायण मिश्र -- 'सन्यासी', पृष्ठ ८६

४. लक्ष्मीनारायण मिश्र -- 'सिन्दूर की होली', पृष्ठ ११२

यह नाटककार के युग का यथार्थ था किन्तु समाज सुधार की तत्कालीन परिस्थितियों में नाटककार ने विधवा-विवाह का विरोध कर वैधव्य का जो आदर्श प्रस्तुत किया है वह सामाजिकों को आश्चर्य में डालने वाला विषय अवश्य था । विधवा-विवाह की समस्या के विषय में बुद्धिवादी मिश्र जी की इस नवीन उद्भावना को लक्ष्य कर ही मान्धाता ओफ्ता का कथन है कि - 'नाटककार वैधव्य के प्रति परम्परावादी विचार को केवल व्यावहारिक उपयोगिता की दृष्टि से देखता है सैक्स की मर्यादावादी दृष्टि से नहीं देखता है ।' जो वैधव्य का समर्थन करने वाली मनोरमा के इस कथन 'मैं तुम्हें अपना दुल्हा तो नहीं बना सकती, लेकिन प्रेमी बना लूंगी ।' से पूर्णतः सत्य भी प्रतीत होता है । इसी प्रकार नाटक के अन्त में मरणासन्न रानीकान्त के हाथों से चन्द्रकला की माँग में सिन्दूर मरवाकर भी मिश्र जी ने अपने इसी उद्देश्य की पुष्टि की है । किन्तु सत्य तो यह है कि वैधव्य का समर्थन करने पर भी उनके नारी पात्र अपने शिक्षा तथा संस्कारों के कारण दो भिन्न जीवन दृष्टियों का ही प्रतिनिधित्व करते हैं । शिक्षित चन्द्रकला वहाँ मनोरमा के समाजानुमोदित वैधव्य की रुढ़ियों का विधवापन बताकर अपने वैधव्य को श्रेष्ठ प्रतिपादित करती है वहीं मनोरमा चन्द्रकला के वैधव्य को बिर नवीन एवं भावुकता का परिणाम बताती है । विचारों का यह द्वन्द्व अन्त तक अनिर्णयात्मक रूप से चलता रहता है और प्रेक्षक यह निर्णय नहीं कर पाता कि रुढ़िवादिता तथा भावुकता के बीच वह किसका समर्थन करे । इस प्रकार विधवा-विवाह की समस्या को उठाकर भी मिश्र जी भावुकता एवं आदर्शों के चक्कर में पड़कर रुढ़िपालन के अतिरिक्त समस्या का कोई निश्चित एवं तर्कसम्मत समाधान प्रस्तुत करने में असफल रहे हैं । जो एक प्रगतिशील एवं बुद्धिवादी नाटककार की प्रगतिशीलता को संदिग्ध बना देता है ।

१. मान्धाता ओफ्ता -- 'हिन्दी समस्या नाटक', पृष्ठ २०४

२. लक्ष्मीनारायण मिश्र -- 'सिन्दूर की होठी', पृष्ठ ६१

सामाजिक जीवन में व्याप्त अनैतिकता एवं प्रभुताचार

यों तो तत्कालीन प्रायः समस्त नाटकों में ही युग का यह यथार्थ किसी न किसी रूप में अभिव्यक्त हुआ है, कहीं राजनैतिक हथकण्डों के रूप में तो कहीं आर्थिक शोषण के रूप में। किन्तु सामाजिक समस्याओं के विश्लेषण की दृष्टि से लक्ष्मी नारायण मिश्र कृत 'सिन्दूर की होली' एक महत्वपूर्ण रचना है। इसमें नाटककार ने समृद्धशालियों के निर्लक्ष व्यवहार, घूसखोरी, आधुनिक शिक्षा, स्त्रीस्वातन्त्र्य, अव्यवस्थित न्याय प्रणाली तथा सरकारी अस्पतालों की दुर्दशा का अत्यन्त सजीव एवं यथार्थ चित्र प्रस्तुत किया है। यद्यपि अपने अन्य नाटकों की भाँति ही इस नाटक में भी मिश्र जी ने नारी समस्या को अपना प्रतिपाद्य बनाया है किन्तु नाटक की मूल समस्या अधिकारी वर्ग द्वारा घूस लेने की प्रवृत्ति ही है, जिसकी जाड़ में बेईमानी, घोसैबाजी तथा हत्या जैसे अनेकों अमानुषिक कर्म फनप रहे थे। नायिका चन्द्रकला का पिता डिप्टी मुरारीलाल इसका जीवन्त प्रतिरूप है जो ५० हजार रुपये घूस में लेकर दो पट्टीदारों के फगड़े का उचित न्याय नहीं करता और इसका परिणाम होता है निरपराध रत्नकान्त की हत्या। यद्यपि मिश्र जी ने घूस लेने की प्रवृत्ति को एक सामाजिक अपराध माना है, जिसका प्रायश्चित्त उन्होंने नाटक के अन्त में चन्द्रकला के समर्पण 'मेरे सिर पर यह सिन्दूर उस पचास हजार का प्रायश्चित्त है।' द्वारा कराया भी है, किन्तु इसके लिये उन्होंने व्यक्ति की अपेक्षा अन्यायपूर्ण शासनव्यवस्था तथा न्याय-प्रणाली को ही दोषी ठहराया है जहाँ सारा खेल गवाहों का है तथा जिन्हें पैसे के बल पर खरीदा जा सकता है। कानून की इसी विडम्बना की ओर संकेत करते हुए डिप्टी क्लर्क मुरारीलाल स्वयं स्वीकार करता है — संसार में मलाई-बुराई का माव अब नहीं है। अब इसमें (मगवन्तसिंह ने दस हजार दिया है, दस-दस रुपये देकर वह गवाहों को बिगाड़ देता है। एक हजार भी नहीं खर्च होता और यह कूट जाता है। बाजल का कानून ही ऐसा है। इसमें सजा उसको नहीं दी जाती जो कि अपराध करता है..... सजा तो केवल उसको होती है जो अपराध बिपाना नहीं जानता। बस.... यही कानून

है । हमलोग मनुष्य और उसके अधिकार की रक्षा के लिये कुर्सी पर नहीं बैठते हम लोगों का तो काम है केवल कानून की रक्षा करना । यही बुराई है और इसीलिये यह सब हो रहा है ।^१ और वास्तव में यही युग-जीवन का यथार्थ भी है । क्योंकि आज के जमाने में जो आदमी कानूनी दाँव पैच जानता है अथवा पैसा खर्च कर सकता है वह अनेकों कुकर्म करके भी किसी न किसी प्रकार बच ही निकलता है । और नेक एवं ईमानदार आदमी अपने सद्कर्मों का प्रायश्चित्त दण्ड भोगकर करता है । न्याय की इसी हृदयहीनता एवं दुर्लभता पर अपना आक्रोश व्यक्त करते हुए 'झाया' नाटक का रजनीकान्त कहता है -- 'बाजल का न्याय है पूँजीपतियों, राजा-महाराजाओं और सम्राटों की संपत्ति और शक्ति की रक्षा करने का साधन । बाजल का न्याय शरीफों को बदमाश बनाने का शिकंजा है । ज्योत्सना ! उसी शिकंजे में प्रकाश को कसा जा रहा है ।'^२ स्पष्ट है कि समाज सुधार के लिये व्यक्ति में सुधार करने के पहले कानून में सुधार आवश्यक है । उपर्युक्त दोनों नाटकों का मुख्य उद्देश्य कानून में सुधार ही है जो समय को देखते हुए न्यायसंगत एवं नाटककार की युगसम्पृक्तता तथा विवेकशीलता का परिचायक है ।

सुधारकों की स्वार्थनीति अथवा पातण्ड

प्रशासनिक जीवन में व्याप्त इन सामाजिक विकृतियों के उद्घाटन के साथ ही नाटककार ने समाज-सुधार के नाम पर लोगों को ठगने वाले उन ढोंगी एवं पातण्डों के समाज सुधारकों को भी अपनी लेखनी का प्रतिपाद बनाया है जो व्यावसायिक वृत्ति से प्रेरित होकर समाज सुधार को मात्र स्वार्थ-पूर्ति का साधन बनाये हुए थे । 'राक्षस का मन्दिर' का मुनीश्वर एक ऐसा ही स्वार्थी एवं पातण्डी चरित्र है । नारी सुधार के नाम पर वह जिस वेश्या सुधार आश्रम की स्थापना करता है उसके मूल में उसकी विलासी प्रवृत्ति ही कार्यरत थी । जिसकी एक फालक अश्वरी के निम्न शब्दों में दृष्टव्य है --

मुझे सुधार नहीं करना है ? मुनीश्वर जी आप दुनिया को धोखा दे रहे हैं -- नहीं तो आप वेश्या सुधार आश्रम में क्या करेंगे -- मुझे मालूम है । आप

१. लक्ष्मीनारायण मिश्र -- 'सिन्दूर की होली', पृष्ठ ३५

२. हरिकृष्ण प्रेमी -- 'झाया', पृष्ठ ६६-७०

सुधार करने के लिये बनाये नहीं गये थे । आप तो बनाये गये थे दुनिया को ठगने के लिये । आप अपना काम करते चलिये । सुधार के बहाने जिनको फँसाकर आप अपने आश्रम में रखेंगे उनमें कोई न कोई आपके मतलब की मिल जायेगी ।^१

यहाँ मुनीश्वर के माध्यम से नाटककार का यह व्यंग्य प्रहार समाज के उस विस्तृत सुधारक वर्ग पर था जो समाज सुधार एवं सेवा के नाम पर लोगों को धोखे में रखकर अपने स्वार्थों की पूर्ति में संलग्न था । सुधारकों के इसी स्वार्थी चरित्र पर दुस व्यक्त करते हुए रघुनाथ आगे कहता है -- 'सेवा नहीं..... लालसा और उपभोग - वासना और विकार मुनीश्वर । आज की दुनिया में तुम्हारे ऐसे सेवक बहुत हैं - इसी लिये इसकी यह दशा है -- यह रोज गिरती चली जा रही है -- रोज तुम लोग अपनी लम्बी चौड़ी रिपोर्ट निकालते हो -- स्क्रीम बनाते हो -- आन्दोलन करते हो -- यह सब दुनिया की भलाई के लिये नहीं बुराई के लिये हो रहा है । - - - - लेकिन संसार को सत्य से क्या मतलब । कौन कितना धोखा दे सकता है -- सेवा और योग्यता का यही सर्टिफिकेट है ।^२ वस्तुतः इस समय संसार में सुधारवाद के नाम पर सुधारकों का एक ऐसा दम्भी समुदाय उत्पन्न हो रहा था । जिसकी इत्तिर्तव्यता उसके व्याख्यानों अथवा भाषणों तक ही सीमित थी । सुधारकों की इसी फूठी आदर्शवादिता एवं पाखण्डों का उद्घाटन करते हुए वह आगे फिर कहता है -- 'उनका सिद्धान्त और आदर्श शब्दों और वाक्यों का है सत्य का नहीं । वे व्याख्यान तैयार करते हैं, रटते हैं, और बोलते हैं अपने हृदय से नहीं पूछते वह क्या कह रहा है ? सिद्धान्त और आदर्श की जहाँ बात पड़ती है -- वहाँ एक साँस में -- बुद्ध, ईसा, कन्फूसियस, सुक्रात और टाल्सटाय गान्धी या लेनिन का नाम ले जाते हैं । यह नहीं देखते उनकी बिन्दगी क्या थी और इनकी बिन्दगी क्या है । मुनीश्वर आज सुधारक बना है । और कल और..... यही दुनिया की गति है ।'

१. लक्ष्मीनारायण मिश्र -- 'राक्षस का मन्दिर', पृष्ठ ७५

२. ,, ,, -- 'राक्षस का मन्दिर', पृष्ठ ६८-६९

३. ,, ,, -- 'राक्षस का मन्दिर', पृष्ठ ११३

समान सुधारकों अथवा सिद्धान्तवादियों का यही युगौन यथार्थ सैठ गोविन्ददास के 'त्याग या ग्रहण?' में समाजवादी नीतिराज तथा विमला के अस्थिर व्यवितत्त्व के माध्यम से भी व्यक्त हुआ है। जो पहले तो ज्ञानी के जोश में नारी स्वाधीनता, वैवाहिक स्वच्छन्दता तथा समाजवाद के ग्रहण सिद्धान्त का समर्थन करते हैं किन्तु सामाजिक जीवन में उन्हें व्यावहारिक रूप न दे पाने पर अपने आदर्शों एवं सिद्धान्तों से ही विमुख हो जाते हैं। वस्तुतः इसके मूल में सुधारकों की भावुकता अथवा स्वार्थपूर्ति की प्रवृत्ति ही कार्यरत थी और यही कारण है कि समाजवाद के ग्रहण सिद्धान्त की दुहाई देते हुए, वह उसके परिणामों को सोचे बिना ही इतने आगे बढ़ जाते हैं, जहाँ पहुँचकर वापस लौटना उनके लिये मुश्किल होता है। अपनी इसी गलती पर पश्चात्ताप करते हुए नीतिराज कहता है -- 'विमला, हम लोगों ने इस तरह एक दूसरे के साथ रहकर जो गलती की है, वह जीवन की सबसे बड़ी मूल है, यह सिर्फ़ मेरा क्लि ही नहीं कहता, पर दिमाग भी कहता है। कुछ बड़े सिद्धान्तों में, जो वर्तमान परिस्थिति में व्यवहार में नहीं लाये जा सकते विश्वास कर लेने, और ज्ञानी के नशे में रहने के कारण हम लोगों ने अपने को बर्बाद कर डाला। हम किसी मशरूफ़ के नहीं रह गये।' इस प्रकार नाटककार ने सुधारकों के झूठे आदर्शों एवं सिद्धान्तों का पर्दाफाश तो किया ही है साथ ही गाँधीवादी त्याग और समाजवादी ग्रहण के परस्पर विरोधी सिद्धान्तों का बौद्धिक विश्लेषण कर, भारतीय परिस्थितियों में गाँधीवादी त्याग की महत्ता को भी प्रतिपादित कर दिया है। जो नाटककार पर पड़े गान्धीवाद का ही प्रभाव है।

आर्थिक समस्याश्रयी नाटक

प्रगति चेतना के इस बौद्धिक परिप्रेक्ष्य में नाटककारों की तीव्र एवं आलोचनात्मक दृष्टि युग की रुढ़िबद्ध सामाजिक मान्यताओं के साथ देश में बढ़ती हुई आर्थिक विषमताओं की ओर भी आकृष्ट हुई। यों तो औजों के आगमन काल से ही उनकी शोषणकारी व्यापारिक तथा साम्राज्यवादी नीतियों के परिणाम स्वरूप भारतीय पूँजी का एक बहुत बड़ा माग करों तथा हरजाने के रूप में विदेशों को जा रहा था और आर्थिक व्यवस्था दिन पर दिन जटिल एवं संघर्षमय होती जा रही थी, किन्तु इस युग तक ब्रिटिश साम्राज्य की उत्तरोत्तर बढ़ती हुई शोषणकारी आर्थिक नीतियों ने भारतीय समाज व्यवस्था में जमींदारों एवं पूँजीपतियों के एक नवीन शोषक वर्ग को जन्म दिया। जिसने अपने स्वार्थ के धशीभूत होकर अपने ही भाइयों का गला काटना प्रारम्भ कर दिया। परिणाम स्वरूप समाज में आर्थिक समस्या को लेकर वर्ग भेद अथवा वर्ग वैषम्य की एक नवीन समस्या उत्पन्न हुई, जिसने सम्पूर्ण भारतीय समाज को शोषक और शोषित दो भागों में विभाजित कर वर्ग-संघर्ष की युगान्तरकारी भावना को जन्म दिया। फलतः सर्वत्र हिंसा, शोषण तथा क्रान्ति की ज्वाला प्रज्वलित हो उठी और सामाजिक व्यवस्था में एक उथल-पुथल मच गयी।

यद्यपि राष्ट्रीय नेताओं की शान्तिपूर्ण नीति के कारण समस्या के विरुद्ध कोई सक्रिय कदम तो नहीं उठाया गया किन्तु साम्राज्यवाद तथा पूँजीवाद के इस दोहरे शोषण-चक्र में देश की सामान्य जनता मुख्यतः सर्वहारा वर्ग जिस बुरी तरह पिस रहा था, उसकी अन्तर्व्यथा ने समकालीन बुद्धिवादियों को अपनी ओर आकृष्ट अवश्य किया और आर्थिक समस्या के प्रति बुद्धिवादियों का यह बौद्धिक उन्मेष ही तत्कालीन आर्थिक समस्याश्रयी नाटकों का प्रमुख प्रतिपादक बना। जिसके माध्यम से उन्होंने अर्थ-व्यवस्था के प्रचलित मानदण्डों की उपेक्षा कर वर्गहीन समाज की स्थापना का प्रयत्न किया जो भारतीय जन मानस पर पूँजीवाद के विरोध स्वरूप इस में उपेक्षित मार्क्स के समाजवादी अथवा साम्यवादी सिद्धान्तों का प्रभाव था।

प्रसादोत्तरकालीन इन आर्थिक समस्याश्रयी नाटकों में युग का यह आर्थिक संघर्ष मुख्यतः दो रूपों में चित्रित हुआ है। एक तो शोषक और शोषित के बीच

उभरते वर्ग-संघर्ष के रूप में; जिसका समाधान प्रायः समस्त नाटककारों ने वर्गहीन समाज की स्थापना द्वारा दिया है तथा दूसरा रूप था आर्थिक संदर्भों के संघात से उद्भूत नवीन जीवन- मूल्य अथवा सांस्कृतिक ढांच में होने वाले नवीन परिवर्तन । यद्यपि स्वातन्त्र्य-आन्दोलन की सक्रियता के कारण इस युग के नाटकों में आर्थिक समस्या को वह महत्व तो न मिल सका जो स्वातन्त्र्योत्तर युग में मिला, फिर भी हरिकृष्ण 'प्रेमी', सैठ गोविन्ददास तथा उपेन्द्रनाथ अक्षक के नाटकों में युग का यह यथार्थ एक सामाजिक विडम्बना के रूप में चित्रित हुआ है । यों तो हरिकृष्ण प्रेमी का सम्पूर्ण ऐतिहासिक नाट्य साहित्य मूलतः भारत की अव्यवस्थित राजनीतिक परिस्थितियों में सांस्कृतिक एवं जातीय एकता के प्रतिस्थापन का ही एक महत्वपूर्ण प्रयास था किन्तु अपने सामाजिक नाटकों में वह अर्थयुग की समसामयिक समस्याओं से भी प्रभावित दिखाई देते हैं । उनके सामाजिक नाटकों 'बन्धन' तथा 'झाया' का तो मुख्य प्रतिपाद्य ही श्रम और पूँजी के तत्कालीन संघर्ष को चित्रित कर वर्गहीन समाज की स्थापना का प्रयास है । जो राष्ट्रीय एकता की दृष्टि से युग की एक महत्वपूर्ण समस्या थी ।

वर्ग संघर्ष

श्रम और पूँजी के असन्तुलित विभाजन के कारण तत्कालीन समाज में शोषक और शोषितों के बीच वर्ग-संघर्ष अथवा आर्थिक वैषम्य की जो नवीन समस्या उत्पन्न हो रही थी, उसके उद्घाटन की दृष्टि से हरिकृष्ण प्रेमी कृत 'बन्धन', 'झाया' तथा गोविन्ददास कृत 'हिंसा या अहिंसा' तथा 'प्रकाश' महत्वपूर्ण रचनाएँ हैं । 'बन्धन' में नाटककार ने मिल-मालिक और मजदूर वर्ग के बीच उभरते आर्थिक संघर्ष को ही अपने नाटकीय कथा का मूलाधार बनाया है । नाटक का शोषक चरित्र खजांचीराम एक धनी पूँजीपति तथा एक मिल का संचालक है । अपने स्वार्थ के वशीभूत हो वह मजदूरों पर अत्याचार करता है, उनकी माँगों की उपेक्षा करता है अतः सर्वत्र एक संघर्ष का वातावरण बन जाता है । किन्तु 'प्रकाश' सदृश क्रान्तिकारी एवं समाजवादी व्यक्तित्व की अवतारणा कर नाटककार ने दोनों वर्गों के बीच पुनः एक रागात्मक सम्बन्ध स्थापित कराने की चेष्टा की है । सुनीन साम्यवादी विचारों से प्रभावित होने के कारण वह स्वयं पूँजीवाद का विरोधी

था अतः कहता है -- पूँजीवाद ही पूँजीवाद को खावेगा, मालती । हम धनी लोग अपनी ज़ाहई हुई आग में स्वयं जलेंगे । हमारी तृष्णा राजासी की तरह मुँह फाड़े हमें खाने दौड़ रही है । यूरोप की छाती पर जो बम फट रहे हैं, उनकी आवाज तुम नहीं सुन पाती हो ? अशान्ति हमारे दरवाजे पर खड़ी है । देश में उभरते इन युगीन विचारों की अर्थव्यवस्था को समझकर ही नाटक के अन्त में पूँजीपति खजांचीराम अपनी गल्ती पर पश्चाताप करते हुए कहता है -- 'नहीं बैटा, आज भरी खुशी का ठिकाना नहीं है । मैं न जान पाया कि जो देने में सुख है वह संवय में नहीं । मैं आज सब कुछ दे डालना चाहता हूँ । लक्ष्मी को हमने कैद करना चाहा लेकिन वह हमारी कैद में खुश नहीं है । वह मुक्त होना चाहती है । जब तक वह मुक्त न होगी संसार में मारकाट हिंसा बनी रहेगी । मोहन बाबू ने मुझे नया जन्म दिया है । और अन्त में मोहन तथा मालती के विवाह का सम्बन्ध द्वारा विरोध का अन्त होता है ।

शोषक और शोषितों का यही आर्थिक संघर्ष सेठ गोविन्ददास के 'हिंसा या अहिंसा' नाटक में एक वर्ग-युद्ध अथवा शक्ति क्रान्ति का रूप लेता है । किन्तु इसमें नाटककार ने वर्गयुद्ध की चरमपरिणति दिखाकर इस बात की ओर सचेत किया है कि मिल-मालिकों और मजदूरों के संघर्ष को प्रेमपूर्ण समझौते से ही हल किया जा सकता है क्योंकि संघर्ष से तनाव बढ़ता है और समस्या सुलझाने की अपेक्षा अधिकाधिक बटिल ही हो जाती है । वर्ग-संघर्ष के मूल कारण- धन के असन्तुलित विभाजन - का उद्घाटन करते हुए माधवदास, जो पुराने ढंग का मिल मालिक है, आधुनिक पूँजीपतियों को उनकी स्वार्थी मनोवृत्ति के प्रति सचेत करते हुए कहता है -- 'जब एक ही रोज़गार का रुपया किसी एक फिरके के पास बहुत ज्यादा और दूसरे फिरके के पास बहुत कम जाने लगता है, तब उपद्रव हुए बिना नहीं रह सकता । बाँट-बाँट कर ही खाया जा सकता है । किसी मूँसे को सामने मूँसा बिठाकर सुद पेट नहीं मरा जा सकता । आदमी में जितनी अधिक आदमियत होगी, वह जितना अधिक

१. हरिकृष्णप्रेमी - 'बन्धन', पृष्ठ ६१

२. ,, ,, - 'बन्धन', पृष्ठ ६४

उदार होगा, उतनी ही कामयाब रोजगारी।^१ किन्तु प्रेमी के 'झाया' नाटक में शोषक और शोषितों का यह युगीन संघर्ष प्रकाशकों तथा साहित्यकारों के संघर्ष रूप में चित्रित हुआ है। प्रकाशकों की शोषण नीति का उद्घाटन करते हुए कवि प्रकाश कहता है -- 'मोली हो माया। वे तो चाहते हैं, मैं उनका आश्रित बना रहूँ। इतनी रोटियाँ वे मुझको देते रहे- जिसे मेरी साँस चलती रहे, लेकिन खूब न बढ़े, ताकि वे संसार से कह सकें कि उन्होंने प्रकाश जैसे महान कवि और नाटककार को जीवित रखने का उपकार किया है।' प्रकाशकों तथा सम्पादकों के इसी स्वार्थी चरित्र पर व्यंग्य करते हुए गोविन्ददास का एक नाटकीय चरित्र नेस्ट फील्ड कहता है -- 'तुम जानती हो आक्ल की रेडीटोरियल पेन काली स्याही से न लिखकर चाँदी की सफेदी से लिखती है। जहाँ रुपया दिया कि कुछ भी लिखवा लो या कुछ लिखा जाता हो तो बन्द करा लो।'^२

इस प्रकार शोषक और शोषित के बीच फैली आर्थिक वैषम्य की चौड़ी साईं को पाटकर, मानवता के आधार पर स्थापित वर्ग-विहीन समाज की स्थापना का प्रयत्न ही उनके इन नाटकों का मुख्य उद्देश्य था। और अपने इसी उद्देश्य की पूर्ति के लिए सेठ जी ने अपने 'गरीबी या अमीरी' नाटक में पूँबीपतियों द्वारा सम्पत्ति को जनहित के लिए ट्रस्ट करवाने का आदर्श प्रस्तुत किया है। यथा 'काम तो सारे मजदूर मिलकर करते हैं। फिर मिल की सारी आमदनी सबको बराबर क्यों नहीं बाँटते।'^३ साम्यवाद का यही युगव्यापी प्रभाव 'कमला' नाटक में किसानों की जागरूकता के रूप में दिखायी देता है जो स्वातन्त्र्य-वान्दोलन के जोर फड़ने पर युग की एक महत्वपूर्ण समस्या के रूप में सामने आ रहा था। इसके परिणामों से मयभीत होकर देवनारायण, जो कि एक रुढ़िवादी जमींदार

१. सेठ गोविन्ददास - 'हिंसा या अहिंसा' पृष्ठ १०३-१०४

२. हरिकृष्ण प्रेमी - 'झाया', पृष्ठ १७

३. सेठ गोविन्ददास - 'प्रकाश' पृष्ठ ५०

४. हरिकृष्ण प्रेमी - 'बन्धन' पृष्ठ ५५

है, कहता है -- 'इन किसानों के मारे तो आज़कल आराम से बैठना भी ड़मर हो गया है। कांग्रेस ने इन्हें सिर चढ़ा रखा है। अब तो यह साम्यवाद क्या चल रहा है हवा ही बिगड़ती जा रही है। न कोई कहने वाला है न सुनने वाला।'

किन्तु इस युग में जहाँ एक ओर पूँजीपतियों तथा शोषकों का स्वार्थ, शोषण एवं अत्याचार पाश्चिकता की सीमा को छू रहा था वहीं दूसरी ओर शोषित वर्ग भी अपने अधिकारों के प्रति जागरूक हो रहा था। इसकी एक फलक सेठ गोविन्ददास के 'प्रकाश' नाटक में दृष्टव्य है जहाँ नाटक का एक राष्ट्रवादी नवयुवक प्रकाश पूँजीपतियों एवं समाज के शोषक चरित्रों की अमानवीयता के प्रति शोषितों को जागरूक करते हुए कहता है -- 'अब वह समय चला गया जब ये धनी, ये समाज के मूषण, ये समाज के स्तम्भ, हम लोगों को इस प्रकार रख सके। मुट्ठी भर लोगों की धन की थैली, चाँदी सोने के निजीव टुकड़े एवं इने गिने व्यक्तियों की बुद्धि तथा विद्या का थोथा घमण्ड, देश के करोड़ों निर्धनों और अपठितों की मनुष्यता को कुचल रखने में असमर्थ है। - - - - - फिर महाशयों! इस धन को उत्पन्न करने वाले कौन हैं? किसान। परमेश्वर द्वारा दिये गये निर्धन और धनवान के समान शरीर के रक्त को किसान पसोने में बहाता है। उसके मूले और नौ रहते हुए उनका उत्पन्न किया हुआ सारा धन इन धनवानों की तिजोरियों में जाता है।' जो प्रत्यक्षातः देश में उभर रहे साम्यवादी विचारों का ही प्रभाव था। शोषितों का यही युगिन यथार्थ सेठ जी के 'हिंसा या अहिंसा' नाटक में एक सामाजिक क्रान्ति का संदेश लेकर जाता है जिसका उद्घाटन करते हुए एक नवयुवक ज़िलोचनपाल कहता है -- 'मजदूरों के दर्द में आज आवाज़ आ गयी है। अब उनकी सामोशी का हाल सुनने को कोई नहीं मिलेगा तो आज उनकी वेदना सप्तर्षि के स्वर बनकर, पृथ्वी और आकाश के कोने-कोने से बोलने लगी है। अब वे अपनी मेहनत अपनी ताकत से कमाई हुई एक पाई भी किसी को देने के लिए तैयार नहीं। अब उनकी बाँसें खुल गयी हैं। अब वे मुलावे में नहीं रहे जा सकते।'

१. उदयशंकर मट्ट -- 'कमला', पृष्ठ ४

२. सेठ गोविन्ददास -- 'प्रकाश', पृष्ठ ११

३. सेठ गोविन्ददास -- 'हिंसा या अहिंसा' पृष्ठ ७६

सामाजिक नाटकों के साथ ही तत्कालीन ऐतिहासिक नाटकों में भी वर्ग वैषम्य के प्रति सामाजिकों का यह हृदगत असन्तोष यत्र तत्र प्रतिध्वनित हुआ है। 'स्वप्न मंग' नाटक में प्रेमी ने दारा जैसे उदार सम्राट की अवतारणा कर अप्रत्यक्ष रूप से राजा तथा प्रजा अथवा वैभवशाली एवं सम्पत्तिहीन के बीच उपस्थित अन्तराल को दूर कर एक वर्ग विहीन समाज की स्थापना का ही प्रयास किया है। अमीरों की अहमन्यता के विरुद्ध गरीबों के प्रति अपने हृदयोद्गारों को व्यक्त करते हुए वह कहता है -- 'वृद्ध पुरुष, मैं सम्राट नहीं मनुष्य बनना चाहता हूँ, मनुष्य रहकर सम्राट बनना चाहता हूँ। सम्राट बनकर मनुष्यों को मनुष्य बनाना चाहता हूँ। मैं धनी-निर्धन, विद्वान, अविद्वान और छोटे-बड़े का भेद मिटाना चाहता हूँ। मैं चाहता हूँ कि संसार एक मजदूर के पुत्र की मृत्यु का दुःख भी उतना ही अनुभव करे जितना कि वह शाहजहाँ की पत्नी की मृत्यु का करता है।' जो प्रत्यक्षातः प्रसाद की स्वच्छन्दता-वादी विचारों को ही अधिकारवादी भावप्रवण दृष्टि से प्रेरित होते हुए भी युगीन मानवतावादी विचारों को ही प्रतिध्वनित करता है। किन्तु प्रकाश के निम्न शब्दों में -- 'आपके हाथों में शक्ति आ गयी है इसलिये आप सारे गरीबों की इज्जत आबरू को अपने मनोरंजन का साधन बनाना चाहते हैं।' निर्धनों के अन्तर्मान में सुलगते विद्रोह की कल्पना ही साकार हुई है, जो संघर्ष की प्रक्रिया से गुजरते हुए युग की एक महत्वपूर्ण समस्या के रूप में सामने आयी।

पुँबीवादी सम्यता का सांस्कृतिक जीवन पर प्रभाव -

शोषक और शोषितों के जीवन में व्याप्त आर्थिक वैषम्य का चित्रण करते हुए नाटककारों ने पुँबीवादी सम्यता के संघात से उत्पन्न नवीन जीवन दृष्टि एवं सांस्कृतिक मूल्यों को भी अपने नाटकों का प्रतिपाद बनाया। आज-वस्तुतः आज वर्धयुग की व्यावसायिक प्रवृत्ति ने सामाजिक सम्बन्धों को व्यावसायिकता के ऐसे सोझले धरातल पर पहुँचा दिया है जहाँ न व्यक्ति का कोई कर्तव्य है और न कोई

१. हरिकृष्ण प्रेमी -- 'स्वप्नमंग', पृष्ठ २६

२. ,, ,, -- 'स्वप्नमंग', पृष्ठ ६३

सम्बन्ध ; जो कुछ है वह वैसा है । अतः समाज में पैसे का महत्व तो धीरे-धीरे बढ़ ही रहा है साथ ही धन की उपादेयता के समझा प्रेम, औदार्य, त्याग और सद्भावना जैसे उच्चादर्श भी महत्वहीन प्रतीत होने लगे और इनका स्थान ईर्ष्या, द्वेष, कलह आदि विघटनकारी तत्वों ने ले लिया है । जिसकी वजह परिणति पारिवारिक विघटन के रूप में सर्वत्र ही विद्यमान है । और यही कारण है कि आज स्त्री-पुरुष, पति-पत्नी तथा पिता-पुत्र का रागात्मक सम्बन्ध पहले की भाँति ममत्व एवं स्नेह की दृढ़ मिस्री पर आधारित न होकर औपचारिकता मात्र रह गया है और वह भी तब तक, जब तक कि वह उसकी स्वार्थ पूर्ति में बाधक न बने ।

सामाजिक सम्बन्धों का यही यथार्थ उपेन्द्र नाथ 'वशक' के 'कूठा बेटा' नाटक में एक दुखान्त की रूप में चित्रित हुआ है । इसमें नाटककार ने पिता-पुत्र के कटु सम्बन्धों की विवेचना कर मध्यवर्गीय परिवारों के नैतिक स्तलन अथवा विघटन का एक यथार्थ चित्र प्रस्तुत किया है । नाटक का नायक 'बसन्तलाल' एक अवकाश प्राप्त, शराबी तथा पुराने विचारों का व्यक्ति है । धन के अभाव तथा उसकी वादतों के कारण उसके सभी पुत्र उसकी अपेक्षा करते हैं और उसे अपने पास नहीं रखते । किन्तु उसके मन में अपने पुत्रों की अद्वा-भक्ति तथा सेवा-सुख पाने की अतृप्त आकांक्षा है जो पुत्रों की अपेक्षा के कारण उसके कुण्ठित मन में घूमती रहती है । इसकी सफल व्यंजना नाटककार ने एक स्वप्न के माध्यम से की है । स्वप्न में वह देखता है कि उसे तीन लाख की लाटरी मिल गई है और पैसे के प्रलोभन में उसके सभी पुत्र उसका पूर्ण सत्कार करते हैं । उसकी उचित-अनुचित बातों का समर्थन करते हैं और दिन-रात उसकी चाटुकारिता में लगे रहते हैं यहाँ तक कि उसकी नालियाँ भी चुनते हैं । अपने इस परिवर्तित आचरण का स्पष्टीकरण करते हुए उसका पुत्र वैश एक स्थान पर कहता है -- 'परमात्मा की सौगन्ध, सौ रुपये के लिये तो आसानी से बूँत सा सकता है । अथवा चालीस रुपया मासिक से मात्र ४२० रुपया - - - फिर यदि १०० बूँत खाने के बक्के सौ रुपया मिल जाय तो क्या बुरा है ।' जो वर्ण्युग की स्थूलताओं को पूर्णतः उजागर कर देता है ।

इस प्रकार अपने इस नाटक के माध्यम से नाटककार ने समाज में पैसे का

महत्त्व तो दिखाया ही है साथ ही स्वार्थ-प्रेरित पुत्रों की दायित्व हीनता तथा वैयक्तिक स्वार्थ की भावना पर भी व्यंग्य प्रहार किया है। मित्र जी की दृष्टि में तो सामाजिक अपराधों का महत्त्वपूर्ण कारण ही सामाजिकों का व्यक्तिगत स्वार्थ था, जिसकी अभिव्यक्ति उन्होंने 'सिन्दूर की होली' में मुरारीलाल तथा भगवन्त सिंह सदृश धनलोलुप चरित्रों के माध्यम से की है जो धन के लोभ में उचित-अनुचित समस्त साधनों का प्रयोग कर अन्ततः अपने स्वार्थ-पूर्ति में ही रत रहते हैं। किन्तु दूसरी ओर युवा पीढ़ी के माध्यम से नाटककार ने धन-लोलुपों के प्रति तीव्र आक्रोश भी व्यक्त किया है। मुरारीलाल के मित्र का पुत्र मनोज्ञकर अपने पिता की हत्या के रहस्य का उद्घाटन करते हुए कहता है -- 'याद कीजिये - - - - - वह रात - - - - - दस वर्ष बीत गया आपने अपने मित्र को भाँग फिला कर नाव से नदी में डकेल दिया था। केवल आठ हजार रुपया पचा जाने के लिये - - - - -'। आर्थिक वैषम्य को लेकर युवा पीढ़ी का यही संघर्ष 'कमला', 'प्रकाश' तथा 'झाया' इत्यादि नाटकों में भी उद्घाटित हुआ है। किन्तु 'झाया' में नाटककार ने सती-साध्वी झाया के दृढ़ चरित्र के माध्यम से रुपय की अकिंचनता दिखाकर धन के नाम पर समाज में फैले एवं अत्याचार के प्रति सामाजिकों को सचेष्ट करते हुए मानवीय गुणों की प्रतिष्ठा का आदर्श प्रस्तुत किया है। अतः अपने पति के मित्रों की स्वार्थ नीति का उद्घाटन करते हुए वह कहती है -- बस कीजिए मवानी बाबू ! - - - - - कवि के चरित्र की आज संसार को चिन्ता हो उठी है, लेकिन कवि की आवश्यकताओं की कमी नहीं हुई। - - - - - स्वयं आपने अपने ढाई हजार रुपए के लिए उन पर दावा करके छिड़ी कराई थी और हर महीने हम लोगों का खून पीकर किरत के रुपए लेते हैं। आपके पास रुपए की कौन सी कमी है ? जिस कवि को संसार का गौरव सम्पत्ति है, उसके लिए आप थोड़े से रुपयों का त्याग नहीं कर सकते ?^१ जो आज की स्वार्थप्रेरित सम्यता के प्रति नाटककार हृदय के तीव्र आक्रोश को ही व्यक्त करता है।

१. लक्ष्मीनारायण मिश्र -- 'सिन्दूर की होली', पृष्ठ १६७

२. हरिकृष्ण प्रेमी -- 'झाया', पृष्ठ ८०

राजनैतिक समस्याग्रयी नाटक —

प्रसाद के नाटकों में ऐतिहासिक चरित्रों के माध्यम से तत्कालीन राष्ट्रीय आन्दोलनों अथवा अव्यवस्थित राजनीतिक जीवन का जो आदर्श प्रस्तुत किया गया था; युग की बौद्धिक परिस्थितियों से उद्बलित होकर वही अपने यथार्थ रूप में प्रसादोत्तर-कालीन नाटकों का भी प्रतिपाद बना। यद्यपि हरिकृष्ण 'प्रेमी' के रूप में प्रसाद की आदर्शवादी ऐतिहासिक परम्परा भी अक्षुण्ण रही है। किन्तु प्रसादोत्तरकालीन अधिकांश नाटकों में युग का यह राजनीतिक यथार्थ मुख्यतः व्यंग्य, आक्रोश एवं आन्तरिक पीड़ा के रूप में ही अभिव्यक्त हुआ है। इसके अतिरिक्त जीवन-सन्दर्भों के चित्रण की दृष्टि से भी प्रसादोत्तरकालीन नाटकों में प्रसाद की जागरणकालीन चेतना की अपेक्षा असहयोग आन्दोलन के अनन्तर उद्भूत राजनीतिक संघर्षों एवं समस्याओं को ही अभिव्यक्ति प्रदान की गई है। जिनमें प्रमुख थी- हिन्दू-मुस्लिम संघर्ष, क्षत्र पदासीन नेताओं की स्वार्थी नीति, नौकरशाही के आनवीय अत्याचार तथा स्वायत्त भारतीयों की अप्रजातन्त्रीय मानसिकता। जो अपने स्वार्थपूर्ण एवं अनैतिक कार्यों द्वारा राष्ट्रीय आन्दोलन में गतिरोध उपस्थित कर वर्तमान जन-जीवन तथा राजनैतिक वातावरण को विषम एवं संघर्षमय बना रहे थे। राजनैतिक जीवन की इन युगीन समस्याओं को प्रतिपाद बनाकर नाटक लिखने वालों में हरिकृष्ण प्रेमी, लक्ष्मीनारायण मिश्र तथा सैठ गोविन्ददास प्रमुख हैं।

हिन्दू-मुस्लिम संघर्ष-

हिन्दू-मुस्लिम संघर्ष की साम्प्रदायिक समस्या को प्रतिपाद बनाकर नाटक लिखने वालों में हरिकृष्ण प्रेमी का नाम विशेष रूप से उल्लेखनीय है, जिन्होंने युगव्यापी हिन्दू-मुस्लिम संघर्ष सदृश चिरन्तन जातिगत एवं धर्मगत संकीर्णता को दूर कर सांस्कृतिक एवं राष्ट्रीय एकता स्थापित करने का प्रयास किया। जो पराधीन भारत को एकता के सूत्र में पिरोने की दृष्टि से युग की एक अनिवार्य आवश्यकता भी थी। वस्तुतः जिस समय 'प्रेमी' ने नाट्य-रचना प्रारम्भ की, देश में सर्वत्र संघर्षों का वातावरण था। एक ओर तो राष्ट्रीय आन्दोलन पराकाष्ठा पर था और समस्त भारतवासी संगठित रूप में प्राणपण से दासता की श्रृंखलाओं को तोड़ने के लिये संघर्षरत थे, किन्तु दूसरी ओर भारतीयों की इस संगठित शक्ति से भयभीत होकर

अंग्रेजों ने अन्य दमनकारी शोषण नीतियों के साथ ही साम्प्रदायिक दंगों की नवीन शोषण नीति को अपनाकर भारत की राष्ट्रीय एकता को छिन्न-भिन्न करने का प्रयास किया। जिसका परिणाम हुआ हिन्दू-मुस्लिम संघर्ष। अतः भारतवासियों को स्वातन्त्र्य युद्ध का अनुभव कराने के उद्देश्य से उनके समक्ष राष्ट्रीय एकता की समस्या ही प्रमुख थी, जिसकी सशक्त अभिव्यक्ति उनके 'रक्षाबन्धन', 'शिवासाधना', 'प्रतिशोध', 'बाहुति', 'स्वप्नमंग', तथा 'विषपान' नाटकों में सर्वत्र ही प्रतिध्वनित हुई है।

'रक्षाबन्धन' और 'स्वप्नमंग' तो पूर्णतः हिन्दू-मुस्लिम एक्य की सांस्कृतिक भावना से प्रेरित होकर ही लिखे गये हैं। 'रक्षाबन्धन' में हमायून अनेक विपत्तियों और बाधाओं के रहते हुए अपनी हिन्दू बहन कर्मवती की रक्षा के लिए प्रयत्नशील दिखाई देता है। किन्तु 'स्वप्नमंग' में तो दारा का स्वप्न ही धार्मिक भेदभाव से रहित सहृदय स्नातन की स्थापना करना था। इस प्रकार अपने इन नाटकों में प्रेमी ने धर्मान्विता एवं ऊँच-नीच के भेदभाव से ऊपर उठे हुए मानवतावादी बरित्रों का आदर्श प्रस्तुत कर भारतवासियों में राष्ट्रीय एवं सांस्कृतिक एकता को जागृत करने का प्रयास तो किया ही है साथ ही स्नातन में व्याप्त इन जातीय संघर्षों के निवारण हेतु इनके मूल कारणों का भी उद्घाटन किया है। उनकी दृष्टि में साम्प्रदायिक संघर्षों का मूल कारण सामाजिकों की दूषित मनोवृत्ति अथवा दुष्ट स्वार्थ ही थे। जिसका उद्घाटन करते हुए 'रक्षाबन्धन' में विक्रमादित्य अपने मुसलमान दोस्त चाँद साँ से कहता है -- 'मेरे माई! मैं फिर कहता हूँ और सब बात भी यही है कि मजहब आपस में नहीं लड़ते, कुछ व्यक्तियों के स्वार्थ लड़ा करते हैं। गरीब और ईमानदार आदमी -- हिन्दू ही या मुसलमान -- हमेशा अपने पड़ोसियों से मिलकर रहे हैं और रहेंगे।^१ युग-युग से चले आ रहे इसी चिरन्तन सत्य का उद्घाटन करते हुए 'बाहुति' नाटक में भीरु गमरु कहता है -- 'कौमों से कौमों की लड़ाई नहीं होती बाल। यह तो इन्सान की स्वास्थि लड़ती है।^२ जो अप्रत्यक्ष रूप से

१. हरिकृष्ण प्रेमी -- 'रक्षाबन्धन', पृष्ठ २२

२. ,, -- 'बाहुति', पृष्ठ ३८

युगीन राजनीतिक यथार्थ को ही उद्घाटित करता है। वस्तुतः भारतीय समाज में होने वाले इन साम्प्रदायिक दंगों के पीछे भी सामाजिकों की यह स्वार्थी मनोवृत्ति ही कार्यरत थी। जिसका उद्घाटन सैठ गोविन्ददास ने अपने राजनीतिक सामाजिक नाटक 'प्रकाश' में मुस्लिम लीगी शहीदबख्श और हिन्दू महासभा के अध्यक्ष विश्वनाथ जैसे स्वार्थी वरिष्ठों के माध्यम से किया है जो जातीय हित के नाम पर एक दूसरे में विद्वेष की भावना उत्पन्न कर अपनी स्वार्थ-सिद्धि करते हैं। सामाजिकों की इसी स्वार्थी मनोवृत्ति से अवगत कराते हुए प्रकाशचन्द्र कहता है -- 'इन्हें लड़ाते हैं विदेशी स्वार्थी और इन दोनों समाजों के स्वयंभू नेता। - - - सज्जनों इन नेताओं का नेतृत्व तभी तक है जब तक इन समाजों में फगड़ा है। - - - महाशयों! हिन्दू-मुस्लिम जनता तो लड़ती है, परन्तु ये नेता आपस में क्यों नहीं लड़ते? इनमें से किसी ने आज तक एक दूसरे का सिर फोड़ा?'^१

सामाजिकों के इन व्यक्तिगत स्वार्थों अथवा दूषित मनोवृत्ति के उद्घाटन के साथ ही नाटककार ने राष्ट्रीय एकता के मार्ग में आने वाले अवरोधों-- धर्मान्यता एवं कट्टरता इत्यादि का विरोध कर धार्मिक सहिष्णुता, पारस्परिक सहयोग एवं सहभावना सदैव उच्च आदर्शों का प्रतिपादन भी किया है। उनका विश्वास था कि जब तक इन दोनों जातियों में परस्पर सहयोग की भावना उत्पन्न न होगी तब तक भारत की राष्ट्रीय एकता संभव नहीं। अतः उन्होंने अपने समस्त नाटकों में सर्वाधिक बल मानवता की रक्षा तथा हिन्दू-मुसलमानों की जातीय एवं सांस्कृतिक एकता पर ही दिया है। 'रक्षाबन्धन' में मानवता की रक्षा के लिये संघर्षशील विक्रमादित्य, कर्मवती तथा हुमायूँ के कथन उनकी जातीय तथा सांस्कृतिक एकता के ही प्रत्यक्ष प्रमाण हैं :

कर्मवती -- चाँकती क्यों हो ज्वाहरबाई। मुसलमान भी इन्सान है, उनके भी बहने होती हैं। सोचो तो बहान, क्या वे मनुष्य नहीं है? क्या उनके हृदय नहीं है? वे ईश्वर को बुवा कहते हैं, मन्दिर में न बाकर मस्जिद में जाते हैं, क्या इसीलिए हमें उनसे घृणा करनी चाहिये।^२

१. सैठ गोविन्ददास -- 'प्रकाश', पृष्ठ ७५

२. हरिकृष्ण प्रेमी -- 'रक्षाबन्धन', पृष्ठ ३६

विक्रमादित्य -- क्या कहा ? मुसलमान के लिए ? क्या मुसलमान इन्सान नहीं है । जाति और धर्म के नाम पर मनुष्य के टुकड़े न कीजिये ।^१

हमायूं -- दुश्मन ! हः हः हः । दुश्मन । जाँखों पर से तबस्सुब का बश्मा हटाकर देखो । जिन्हें हम दुश्मन समझते हैं, वे सब हमारे माई हैं । हम सब एक ही सुदा के बेटे हैं ।^२

इस प्रकार धर्म के नाम पर हिन्दुओं और मुसलमानों के बीच परस्पर विद्वेष की जो भावना जन्म ले रही थी उसकी प्रति एक व्यापक दृष्टिकोण अपनाते हुए प्रेमी ने अपने नाटकों में धार्मिक सहिष्णुता का ही परिचय दिया है । 'स्वप्नमंग' में दारा का यह कथन -- 'यहाँ न कोई हिन्दू है न मुसलमान -- केवल उस एक -- उस सुदा -- उस ब्रह्म का अलग-अलग घट में प्रतिबिम्ब है । हम छाया के लिये लड़ रहे हैं और वास्तव को भूल रहे हैं ।' भारतवासियों में धार्मिक सहिष्णुता का भाव उत्पन्न करने का ही प्रयास है । इसी प्रकार शाहनवाज (औरंगजेब का ससुर) अपने मुसलमान भाइयों की धर्मान्विता एवं अल्पज्ञता पर दुस्त प्रकट करते हुए कहता है -- 'मैं चाहता हूँ कि मुसलमान देखें जो हिदायत कुरान शरीफ में दी गई है वे ही हिन्दुओं के वेद और उपनिषदों में हैं । इनमें और उनमें फर्क ही क्या है और यदि हो भी तो धर्म के नाम पर जन्मभूमि के टुकड़े तो हम न करें ।'^४ मुसलमानों की सजित करने के साथ ही प्रेमी ने 'शिवासाधना' में एक हिन्दू के मुँह से मुसलमान स्त्री, कुरानशरीफ तथा मस्जिद के प्रति आदरभाव व्यक्त किया है तो 'बाहुति' में एक हिन्दू तथा मुसलमान का परस्पर रक्षा के लिये आदर्श बलिदान बिसाकर सांस्कृतिक एकता तथा धार्मिक सहिष्णुता के निर्वाह का प्रयत्न किया है, जो विच्छिन्न भारत को एकता के सूत्र में पिरोने के लिए युग की एक अनिवार्य आवश्यकता भी थी ।

१. हरिकृष्ण प्रेमी - 'रक्षाबन्धन' , पृष्ठ २१

२. " " " - 'रक्षाबन्धन' , पृष्ठ ४६

३. " " " -- 'स्वप्नमंग' , पृष्ठ १२८

४. " " " -- 'स्वप्नमंग' , पृष्ठ ३०

हिन्दू-मुस्लिम एकता के इस सांस्कृतिक महत्व का प्रतिपादन करने के साथ ही हरिकृष्ण प्रेमी ने भारतीय वीरों -- राजपूतों, मराठों तथा बुन्देलों के शौर्य, स्वातन्त्र्य प्रेम, धैर्य और सहनशीलता के सजीव चित्र अंकित कर परतन्त्र भारत-वासियों को अपनी मातृभूमि की रक्षा के लिये मर मिटने का युग-व्यापी संदेश भी दिया है। 'रक्षाबन्धन' में कर्मवती का यह राष्ट्रीय आह्वान -- 'जिस समय देश पर विपत्ति के बाढ़ल घिरे हुए हैं, बिजली कड़क रही है, शत्रु पेशाकिस बट्टहास कर रहे हैं, उस समय पृथक्-पृथक् व्यक्तियों, जातियों और वंशों के मानापमान और अधिकारों की चर्चा कैसी ! यह घोर पाप है बाघसिंह जी ! इस समय वीरों को केवल एक अधिकार याद रखना चाहिये, और वह है देश पर न्योढ़ावर करना। शेष सभी पर परदा डाल दो, शेष सभी को पाताल में गाड़ दो।' वस्तुतः नाटककार की युगीन राष्ट्रीय परिस्थितियों के भी उतना ही अनुकूल है जितना मध्यकालीन परिस्थितियों के।

अतः स्पष्ट है कि विषयवस्तु अथवा शैली की दृष्टि से प्रेमी व प्रसाद की स्वच्छन्दतावादी ऐतिहासिक धारा के ही समर्थक रहे हैं किन्तु उनके नाटकों में अभिव्यक्त यथार्थ प्रसाद की अपेक्षा युगजीवन के अधिक निकट प्रतीत होता है। इसका मूल कारण विषय-वस्तु की युग-सम्पर्कता ही थी। जो इतिहास से सम्बद्ध होने पर भी वर्तमान को अपने में पूर्णतः समेटे हुए है। वस्तुतः अपने युग-यथार्थ को प्रतिबिम्बित करने के उद्देश्य से मध्यकालीन इतिहास को स्वीकार कर प्रेमी ने अपनी व्यवहार कुशलता अथवा यथार्थोन्मुखता का ही परिचय दिया है। वह यह मलीमाँति जानते थे कि हिन्दू-मुस्लिम संघर्ष के इस युग में राष्ट्रीय एकता स्थापित करने के लिये परम आवश्यक है कि उनके समक्ष हिन्दू तथा मुसलमान चरित्रों के ही आवर्ण प्रस्तुत किये जायें। अतः उन्होंने देश में फैले इस साम्प्रदायिक संघर्ष को प्रसाद की भाँति हूणों-जायों, बौद्धों तथा ब्राह्मणों के संघर्ष रूप में कल्पित न कर हिन्दू-मुस्लिम संघर्ष के रूप में ही चित्रित किया है, जो इतिहास की एक महत्वपूर्ण घटना के साथ ही नाटककार का समकालीन यथार्थ भी था। इसके अतिरिक्त उन्होंने कुछ काल्पनिक पात्रों तथा प्रासंगिक कथाओं की सृष्टि कर युगीन समस्याओं पर भी अपनी तीक्ष्ण दृष्टि डाली है। 'रक्षाबन्धन' में राजनीति का अर्थ स्पष्ट करते हुए मेवाड़ का एक सेठ कहता है -- 'नग्न शब्दों में राजनीति का अर्थ है बहुरूपियापन। सफल

राजनीति वही है, जो समय देखकर नीति, राष्ट्रीयता, जाति, धर्म, सब कुछ बदल सके, जिसका अपना कोई सिद्धान्त न हो, जो समय की गति के विरुद्ध कुछ सिद्धान्तों से चिपके रहने की कटुता संकीर्णता प्रकट न करे ।^१ जो अप्रत्यक्ष रूप से समसामयिक राजनीतिक जीवन में व्याप्त अराजकता एवं अव्यवस्था पर ही एक करारा व्यंग्य है ।

हिन्दू-मुस्लिम संघर्ष की इसी साम्प्रदायिक समस्या को लक्ष्य कर सेठ जी ने राजनैतिक मविष्यवाणी के रूप में 'पाकिस्तान' नामक एक विशुद्ध राजनैतिक नाटक की रचना की । किन्तु इसका प्रतिपाद्य प्रेमी के नाटकों से बरा हटकर है । जहाँ प्रेमी ने अपने नाटकों में मुसलमानों के हृदय में भी भारतभूमि के प्रति अपनत्व के भाव को जाकर राष्ट्रीय एकता का आदर्श प्रस्तुत किया है वहीं सेठ जी ने मुसलमानों द्वारा प्रस्तावित पाकिस्तान निर्माण की राजनीतिक मूर्ति को उग्र रूप देकर देश विभाजन की समस्या को अपरिहार्य एवं अवश्यम्भावी बताया है । देश में बढ़ती इस राजनैतिक समस्या का समसामयिक सामाजिक जीवन पर जो क्लृप्तित प्रभाव पड़ रहा था उसका अति यथार्थ चित्र नाटककार ने जहाँजारा और शान्तिप्रिय के विघटित पारस्परिक सम्बन्धों द्वारा किया है । साथ ही टेनिस कोर्ट में जहाँजारा, शान्तिप्रिय, पीरबख्त, दुर्गा तथा अमरनाथ इत्यादि के तर्क-वितर्कों में पाकिस्तान के प्रश्न को लेकर तत्कालीन राजनीतिक उथल-पुथल का भी सबीब चित्र प्रस्तुत किया है, किन्तु अन्त में दोनों राष्ट्रों की आन्तरिक अव्यवस्था तथा मन्त्रियों के त्यागपत्र का चित्र प्रस्तुत कर नाटककार ने धार्मिकता के नाम पर अलग देश की मार्ग करने वाले भारतीय मुसलमानों को चेतावनी देते हुए राष्ट्रीय एकता स्थापित करने का ही प्रयास किया है ।

राजनीतिक जीवन में व्याप्त अव्यवस्था

जहाँ प्रेमी ने ऐतिहासिक चरित्रों के माध्यम से युगीन राजनीतिक संघर्षों एवं समस्याओं को अभिव्यक्ति प्रदान की है, वहीं लक्ष्मीनारायण मिश्र तथा सैठ गोविन्ददास ने अपने राजनीतिक समस्याश्रयी नाटकों में कतिपय राष्ट्रवादी पात्रों की अवतारणा कर तत्कालीन राजनीतिक जीवन का यथार्थ चित्र प्रस्तुत किया है। इनके नाटकों में आगत थे राष्ट्रवादी चरित्र महात्मा गान्धी के राष्ट्रीय आन्दोलनों से प्रभावित आदर्शवादी चरित्र हैं जो ब्रिटिश सरकार के विरुद्ध क्रान्ति का आह्वान करते हुए सम्पूर्ण भारतवासियों में राष्ट्रीय चेतना जगाने का उपक्रम करते हैं। यद्यपि ब्रिटिश सरकार की षडयन्त्रकारी शोषण नीतियों की प्रतिक्रिया स्वरूप देश में हिंसा और क्रान्ति की ज्वाला भी प्रज्वलित हो उठी थी, किन्तु राष्ट्रीय नेताओं की अहिंसात्मक नीति के कारण उसे कोई विशेष महत्व नहीं दिया गया और सम्पूर्ण राजनीतिक जीवन में असहयोग एवं अवज्ञा की अहिंसात्मक नीति का ही प्राधान्य रहा। जिसकी युगव्यापी चेतना सम्पूर्ण हिन्दो साहित्य को अपने राष्ट्रवादी विचारों से आन्दोलित किए हुए है।

मिश्र जी के 'सन्यासी' नाटक का मुरलीधर एक ऐसा ही राष्ट्रवादी चरित्र है। राष्ट्रवादी होने के साथ ही वह सम्पादक भी था। अतः उसके लेखों में राष्ट्रवादियों के क्रान्तिकारी विचार सर्वत्र ही प्रतिध्वनित हुए हैं। तत्कालीन राजनीतिक जीवन के प्रति लोगों को जागरूक करते हुए वह कहता है -- 'जब तक हम लोगों के साथ जनता की कोई संगठित शक्ति नहीं है, तब तक एक दूसरे की सहायता न करने से हम लोग कहीं के न होंगे। नौकरशाही इस बात पर तुल्य गई है कि इस अमाने देश में स्वतन्त्र विचारों का जन्म न हो सके।' और अपने इन्हीं स्वतन्त्र विचारों के कारण वह अन्ततः सरकार की कोपदृष्टि का मान्य बनता है तथा देशद्रोह के अभियोग में फँस जाता है। लेकिन वहाँ भी वह शान्त नहीं होता बरन् एक सच्चे देशभक्त की भाँति अपनी निर्भीकता का परिचय देते हुए कहता है -- 'मैं फँस से निकाल दिया जाऊँ इसके लिए सरकार से माफ़ी नहीं माँग सकता - - - - -'

गोरों की प्रभुता हमारे जीवन की जड़ में टाँगी चला रही है। आप भी देख रहे हैं - -
 - - - - मैं भी देख रहा हूँ - - - - आप बोल नहीं सकते, मैं बोल सकता हूँ।
 आयरलेण्ड की तरह वह दिन दूर नहीं जब आपको भी बोलना पड़ेगा।^१ उसके इन
 शब्दों में भारत के अमर शहीदों की वाणी ही मुखरित है। जो अपने क्रान्तिकारी
 विचारों द्वारा सम्पूर्ण भारतीय जन-जीवन में क्रान्ति का आह्वान कर रहे थे।

किन्तु अंग्रेज सरकार के विरुद्ध क्रान्ति का आह्वान करते हुए इन राष्ट्र-
 वादियों का सर्वाधिक आक्रोश उच्चपदों पर आसीन भारतीय अफसर वर्ग पर ही था,
 जो अपने स्वार्थ के वशीभूत होकर स्वातन्त्र्य आन्दोलन एवं राष्ट्रीय भावनाओं का दमन
 कर अंग्रेजी राजतन्त्र तथा नौकरशाही की जड़ों को और अधिक मजबूत बना रहे थे।
 अतः अंग्रेज सरकार की कूटनीतिपूर्ण विद्वपताओं का चित्रण करते हुए मिश्र जी ने
 नौकरशाही की जड़ को सौदने का भी प्रयास किया है। 'सन्यासी' नाटक में ही
 राष्ट्रवादी मुरलीधर भारतीय अफसरवर्ग की नौकरशाही प्रवृत्ति पर दुस्त व्यक्त करते
 हुए एक भारतीय अफसर मिस्टर राय से कहता है -- 'यह कानून टिका भी है आप
 ही लोगों के बल पर। यदि आप सभी लोग जितने सभी हिन्दुस्तानी नौकरियों^२
 में हैं, केवल एक दिन के लिए सरकार से नाता तोड़ ले तो फिर - - - - ।'

अन्यायी राजतन्त्र तथा नौकरशाही के प्रति अपने हृदयगत असन्तोष को
 व्यक्त करने के साथ ही मिश्र जी ने अंग्रेजों के खिलाफ एक संगठित शक्ति तैयार करने
 के उद्देश्य से विश्वक्रान्त के राजनीतिक आन्दोलन के रूप में 'एशियाई संघ' जैसी एक
 राजनीतिक संस्था की युगीन आवश्यकता पर भी बल दिया है। इसका स्पष्टीकरण
 करते हुए मुरलीधर 'एक स्थान पर' कहता है -- ' - - - मैं स्वयं बहुत दिनों से
 इस आन्दोलन का सपना देखता आ रहा हूँ। यह मेरा विश्वास रहा है कि एशिया
 को आत्मरक्षा के लिए एक न एक दिन अपना संघ^३ जरूर बनाना पड़ेगा। 'लीग
 आफ नेशन्स' उसल में गोरी बातियों का संघ है।' जो कुछ समय बाप देश की एक
 यथार्थ संस्था के रूप में सामने आया।

-
१. लक्ष्मीनारायण मिश्र - 'सन्यासी' पृष्ठ १३८
 २. " " - 'सन्यासी' पृष्ठ १३६
 ३. " " - 'सन्यासी' पृष्ठ १३७-१३८

किन्तु 'सन्न्यासी' नाटक में जहाँ मित्र जी ने अंग्रेज सरकार के विरुद्ध राजनैतिक गतिविधियों का चित्रण करते हुए नौकरशाही की जड़ों को समूल नष्ट करने की आवश्यकता पर जोर दिया है वहीं 'मुक्ति का रहस्य' में चुनाव की विडम्बनाओं का यथार्थ चित्र प्रस्तुत कर स्वार्थरत भारतीयों की अप्रजातंत्रीय मानसिकता पर भी व्यंग्य प्रहार किया है। नाटक का नायक उमाशंकर जो एक बाँधीवादी एवं आदर्श चरित्र है, ढोंगी नेताओं की इसी स्वार्थपरता पर दुस व्यक्त करते हुए कहता है -- 'बेयरमैन इसीलिये हुआ जाता है कि सबसे पहले अपने बंगले के सामने की सड़क मरम्मत करा दे। कैसे आप लोग यह सब सोचते हैं - - - - मैं तो पहले इस बंगले के पीछे जो गली है उसकी मरम्मत कराऊँगा। - - - - बरसात में बेचारों की बड़ी हाय-हाय होती है। घुटने तक कीचड़ हो जाता है। शायद जब से यहाँ बसे होंगे कभी डिस्ट्रिक्ट बोर्ड ने इस पर एक सँची मिट्टी भी नहीं डाली होगी। बोर्ड के ज्ञानदार मेम्बरों ने कभी इसका विचार ही नहीं किया।^१ वस्तुतः मित्र जी की दृष्टि में देश को पतन की ओर ले जाने का एक बहुत बड़ा कारण स्वार्थी नेतागण तथा समाज का धनिक वर्ग ही था जो बहुत समय से चुनावों में विधेयाधिकार प्राप्त कर राजनैतिक सत्ता का अपने स्वार्थों के लिये दुरुपयोग कर रहा था। अतः उनकी उपेक्षा करते हुए 'मुक्ति का रहस्य' में उमाशंकर कहता है -- 'अमीरों के लिये बहुत हो चुका है - - - - - जब कुछ गरीबों के लिए होना चाहिए। मुझे इसकी इच्छा ही क्यों हुई? केवल गरीबों के लिए। उनकी हालत जब तक सुधारी नहीं जा सकती - - - - - तब तक देश - - - - - देश के सर्वस्व वही है - - - - - उन्हीं से देश है।'^२ जो नाटककार पर देश में उभर रहे समाजवादी तथा साम्यवादी विचारों का ही प्रभाव था। शोषक वर्ग की इन स्वार्थ नीतियों की प्रतिक्रिया स्वरूप देश में साम्यवाद की जो लहर उठ रही थी। उसकी चरम परिणति के प्रति लोगों को सचेत करते हुए आगे वह फिर कहता है -- 'इसीलिये साम्यवाद का तुफान उमड़ा चला आ रहा है आप लोगों को अभी नहीं समझता, किसी दिन इस की हालत होगी - - - - - तब कहा जाएगा - - - - - गरीबों ने मुल्म किया, लूट

१. लक्ष्मीनारायण मित्र - 'मुक्ति का रहस्य', पृष्ठ १२०-१२१

२. ,, ,, - 'मुक्ति का रहस्य', पृष्ठ १२३

लिया - - - - - फूँक दिया - - - - - मार डाला । वह नौबत क्यों जाने पाए, आप लोग - - - - - पहले ही से सम्मेलन बाइए ।^१

देश में उभर रहे इन क्रान्तिकारी विचारों को स्वर देने के साथ ही मित्र जी ने राष्ट्रवादियों के सादी प्रेम की मूलभूत आवश्यकता पर भी बल दिया है । सादी के राजनीतिक महत्त्व का प्रतिपादन करते हुए 'सन्यासी' नाटक में किरणमयी कहती है -- 'इस जमाने में कोई भी मला मनुष्य, बाहे वह स्त्री हो या पुरुष सादी धर्म से घृणा नहीं कर सकता । संसार इसकी उपयोगिता सम्पन्न रहा है । करोड़ों गरीबों की भूख इससे मिट सकती है । तुम्हारा मुक्त स्वाधीन हो सकता है । वस्तुतः राजनीतिक स्वतन्त्रता प्राप्त करने के लिए यह आवश्यक भी था कि भारत आर्थिक रूप से स्वतन्त्र एवं आत्म निर्भर हो । और भारतवासियों के समक्ष बहिःसात्मक आन्दोलन द्वारा औद्योगिक राज्यतन्त्र को हिला देने के उपक्रम में सादी ही एक ऐसा माध्यम था जिसके द्वारा भारत आर्थिक रूप से दृढ़ हो सकता था । अतः सादी के प्रति वास्था धीरे-धीरे राष्ट्रीयता का पर्याय ही बन गयी । सादी की इसी उपयोगिता के प्रति अपनी वास्था व्यक्त करते हुए 'राजास का मन्दिर' में मित्र जी ने लिखा है -- 'सदर का अन्तिम परिणाम सारे संसार की मुक्ति है । करोड़ों भूख मनुष्यों के कल्याण का सन्देश लेकर यह आगे बढ़ रहा है - - - - इस युग में देश की इस दरिद्रता और गुलामी में जब तक तुम सदर और सादी स्वीकार नहीं करते तब तक तुम्हारी मनुष्यता पूरी नहीं हो सकती ।' किन्तु अपने इसी नाटक में एक दूसरी स्थल पर नाटककार ने सादी के प्रति लोगों की वास्था का अनुचित ठाम उठाने वाले डोंगी नेताओं की प्रवचनावर्षों का उद्घाटन कर उनके प्रति आक्रोश भी व्यक्त किया है जो सादी की मूल नीति में विश्वास न कर अपने स्वार्थ के लिये सादी का प्रयोग कर रहे थे । एक विचारार्थी के शब्दों में -- 'क्यों -- कांग्रेस कमेटी में स्वयं सेवक बनना था तो बार घण्टे के लिए सदर को वन्द्य कर दिया (उसकी घोंती फड़कर) और यह क्या है ? - - - - यह बेहमानी क्यों तुम विदेशी पहनी कोई बात नहीं - - - - लेकिन यह आत्मवचना किस काम की ? गाँधी का महत्त्व शब्दों के बाहर तुम भी नहीं

१. लक्ष्मीनारायण मित्र -- 'मुक्ति का रहस्य', पृष्ठ १२२

२. " " -- 'सन्यासी', पृष्ठ ६२

३. " " -- 'राजास का मन्दिर', पृष्ठ १२६

सम्भवते । बिसे सदर में विश्वास नहीं हुआ वह गान्धी में विश्वास क्या करेगा ?^१

कांग्रेसी नेताओं की इन्हीं स्वार्थ नीतियों के उद्घाटन के उद्देश्य से वृन्दावनलाल वर्मा ने 'धीरे-धीरे' नामक एक राजनीतिक नाटक की रचना की । इसमें नाटककार ने देश के नव-निर्माण के लिये संस्थापित कांग्रेस मंत्रिमण्डल की स्वार्थ-परता, ऊर्मण्यता एवं प्रत्येक काम को धीरे-धीरे करने की वादत की कटु आलोचना की है । देश की संघर्षशील परिस्थितियों में भी ये नेतागण अपने कर्तव्यों के प्रति कितने उदासीन थे इसकी एक फलक नाटक के निम्न अंश में दृष्टव्य है -- 'ठीक ठीक । परन्तु यह सब है क्या ? कोरी सलाहें और कागजी घोड़ों की हीं से । कीमती और खर्चीले उपाय बलाफर निःस्पृह और निश्चिन्त निरीक्षक की तरह आपके लूले लंगड़े विद्वान दूर खड़े हो जाते हैं और फिर सोचते हैं कि उनकी लापरवाही में फल क्यों नहीं लगे ? दफ्तरों में ढेरों मिल्लें तैयार करके ठाल फोटों में बाँककर सावधानी के साथ बैज्ञानीमती आलमारियों में बन्द कर दी जाती है । - - - - मूला किसान और टूटा शिल्पी सहायता के लिये आपके सामने आज हाथ पसारता है तो बरसों बाद आपके छेकटरी के कान पर बूँ रेंगती है ।^२ इसी अतिरिक्त नाटककार ने जमींदारी-उन्मूलन, बेकारी तथा देश में बढ़ते हुए साम्यवादी प्रभाव जैसी समसामयिक समस्याओं का भी यथार्थ चित्र प्रस्तुत किया है। किन्तु कलात्मकता के अभाव में नाटक समस्याओं का संकलन मात्र बनकर रह गया है ।

देश की राजनीतिक परिस्थितियों के उद्घाटन की दृष्टि से सेठ गोविन्ददास का नाट्य ज्ञात में विशिष्ट स्थान है । वह स्वयं एक कांग्रेसी नेता थे साथ ही राष्ट्रीय आन्दोलन में सक्रिय भाग लेने के कारण राजनीतिक गतिविधियों का उन्हें पूर्ण ज्ञान प्राप्त भी था । अतः उनके नाटकों में युग का यह राजनीतिक यथार्थ अपने यथातथ्य रूप में सामने आया है । किन्तु वहाँ तक राजनीतिक पक्ष का स्वाल है, भारतीय राजनीति को सुदृढ आधार प्रदान करने के उद्देश्य से सेठ जी ने अंग्रेज शासकों की अन्यायपूर्ण नीतियों के उद्घाटन की अपेक्षा भारतीय राजनीतिक जीवन, विशेषकर

१. लक्ष्मीनारायण मिश्र -- 'राजास का मन्दिर', पृष्ठ १२३

२. वृन्दावनलाल वर्मा -- 'धीरे-धीरे', पृष्ठ ७६

कांग्रेसियों के जीवन में पनप रही विषमताओं को ही अपने नाटकों का मूलधार बनाया। अतः इनके नाटकों में एक ओर तो देश के नेताओं तथा कॉन्ग्रेस के सदस्यों की स्वार्थपरता, यशलिप्सा, घुर्तता तथा प्रवचनाओं का उद्घाटन किया गया है तथा दूसरी ओर महात्मा गान्धी के उच्च आदर्शों त्याग, सेवा, तपश्चर्या की महत्ता को प्रतिपादित कर रचनात्मक कार्यों को प्रोत्साहन दिया गया है।

राजनैतिक जीवन में व्याप्त इन समसामयिक समस्याओं एवं संघर्षों के उद्घाटन की दृष्टि से गोविन्ददास का 'प्रकाश' सिद्धान्त स्वातन्त्र्य तथा 'सेवा-पथ' उल्लेखनीय नाटक है। 'प्रकाश' नाटक में नाटककार ने 'इरिगेशन स्कीम' जैसी एक आर्थिक योजना के माध्यम से समाज के राजनैतिक नेताओं, कार्यकर्ताओं एवं धनी-मानी सम्रान्त पुरुषों के स्वार्थी चरित्रों का उद्घाटन कर तत्कालीन राजनैतिक जीवन में व्याप्त भ्रष्टाचार एवं शोषण का यथार्थ चित्र प्रस्तुत किया है।

यह सत्य है कि कॉन्ग्रेसियों में प्रवेश कर नेताओं ने जनहित के नाम पर अनेक योजनाएँ प्रारम्भ की थी किन्तु वास्तविकता यह थी कि उनसे जनहित तो कम वरन् स्वार्थी नेताओं अथवा पूँजीपतियों का हित ही अधिक हुआ और देश की अधिकांश जनता पूर्ववत् गरीबी में ही कम तोड़ती रही। इन डोंगी एवं स्वार्थी नेताओं की कथनी और करनी में जो अन्तर था वह एक स्वार्थी पूँजीपति दामोदरदास के शब्दों में स्वयं स्पष्ट है - 'यह दूसरी बात है, डिमर, तुम समझती हो कि मैं जो कुछ माधवणों में कहता हूँ उस पर विश्वास करता हूँ' - - - - हाँ जनता को प्रसन्न करने के लिए गरीबों के हित के लम्बे-लम्बे माधवण देना जरूरी को जाता है, नहीं तो दूसरे चुनाव में सफल होना कठिन हो जाय।'

इन चरित्र भ्रष्ट एवं स्वार्थी नेताओं के यथार्थोद्घाटन के साथ ही नाटककार ने प्रकाशचन्द्र जैसे आदर्शवादी व्यक्तित्व की अवतारणा कर स्वराज्यवादियों के संघर्षमय जीवन तथा उनके मार्ग में आने वाले स्वार्थी नेताओं की चण्डयन्त्रकारी नीतियों को भी चित्रित किया है जो सिद्धान्तों की भिन्नता के कारण युग की एक

महत्वपूर्ण समस्या का रूप धारण कर राष्ट्रीय आन्दोलन में गतिरोध उपस्थित कर रही थी। समकालीन समस्या पर आधारित सेठ जी का दूसरा नाटक 'सिद्धान्त स्वातन्त्र्य' है। इसमें नाटककार ने त्रिवेणदास तथा मनोहरदास के क्रान्तिकारी व्यक्तित्व के माध्यम से १९०५ में होने वाले बंग-मंग के बायकाट आन्दोलन तथा १९०३ के सत्याग्रह आन्दोलन का यथार्थ चित्र प्रस्तुत कर नयी पीढ़ी की स्वराज्यवादी चेतना तथा उनके मार्ग में आने वाले संघर्षों का सजीव चित्र अंकित किया है।

किन्तु राष्ट्रीय दृष्टिकोण से 'स्वापथ' गोविन्ददास का सर्वोत्तम नाटक है। इसमें नाटककार ने दीनानाथ के आदर्श चरित्र के माध्यम से धारा समाजों की निरर्थकता प्रतिपादित कर जनसेवा अथवा देश सेवा के तीन मार्गों -- शरीर द्वारा सेवा, धन द्वारा सेवा, तथा राजनीति द्वारा सेवा -- में शरीर द्वारा देश और समाज की निःस्वार्थ सेवा के मार्ग को ही श्रेयस्कर बताया है। जो नाटककार पर उनके युग का ही प्रभाव था। नाटक का नायक दीनानाथ गाँधी जी के युगिन आन्दोलनों से प्रभावित आदर्शवादी चरित्र है जो पढ़ने-लिखने के परचातु भी धन के मोह को छोड़कर निःस्वार्थता से जन-सेवा करता है और अपने उच्चदर्शों के माध्यम से जन सामान्य में भी निःस्वार्थ सेवा की भावना को जगाता है। इस देशभक्त एवं निःस्वार्थ देशसेवी वर्ग के उद्घाटन के साथ ही नाटककार ने स्वाधीन नेताओं के जीवन की भी सजीव फाँसी प्रस्तुत की है जो अपने स्वार्थ के बलीभूत होकर राष्ट्रीय आन्दोलन की गतिशीलता में अवरोध उपस्थित कर रहे थे। नाटक पर अपने समय का पूर्ण प्रभाव है अतः एक ओर तो वर्तमान युग के राजनीतिक बादों का संघर्ष कराया गया है तथा दूसरी ओर सुधारक संस्थाओं तथा रचनात्मक कार्यों को प्रोत्साहन भी दिया गया है।

किन्तु वास्तविकता यह है कि जीवन की इन यथार्थ समस्याओं को अभिव्यक्ति प्रदान करने पर भी सेठ जी उद्देश्य की दृष्टि से जीवन के प्रति कोई मौलिक समाधान नहीं दे सके हैं। वस्तुतः उनका नाटककार हृदय गान्धीवाद से इतना अधिक प्रभावित था कि वह अपने नाटकों में गान्धीवाद के अतिरिक्त किसी को स्थापित ही नहीं कर सके हैं। उनके समस्त नाटकों की परिणति गान्धीवाद की विजय के रूप में ही हुई है। जोयुगिन आदर्शवादी विचारों के मोह में नाटककार की अपनी विवशता भी थी।

स्पष्ट है कि युग सन्दर्भता अथवा जीवन-सन्दर्भों की दृष्टि से प्रसादोत्तर-कालीन सम्पूर्ण नाटक साहित्य प्रसाद युगीन नाटकों की अपेक्षा अपने युग से अधिक घनिष्ठ रूप से सम्बद्ध है। इसका सबसे बड़ा प्रमाण तो यही है कि इस युग में ऐतिहासिक नाटकों की अपेक्षा सामाजिक एवं समस्यात्मक नाटक ही अधिक लिखे गये। यद्यपि अपने आदर्शवादी विचारों के कारण वह कहीं-कहीं आदर्शों के प्रवाह में भी बह गये हैं किन्तु जीवन-सन्दर्भों के ग्रहण की दृष्टि से वह अपने यथार्थ में ही रहे हैं। उनके नाटकों में आगत समस्याएँ उनके अपने युग की ही यथार्थ समस्याएँ हैं जिनका अनुभव दैनिक जीवन में प्रत्येक व्यक्ति कर रहा था। किन्तु जहाँ तक उनकी आदर्शवादी परिणति का प्रश्न है उसका मूल कारण भी उनका युगीन यथार्थ ही था जो महात्मा गान्धी के नेतृत्व में, गाँधीवाद के रूप में, युग की एक अनिवार्य आवश्यकता बन चुका था, जिसकी अपेक्षा प्रत्येक नाटककार के लिये सम्भव न थी।

वस्तुतः यह युग विचारों की दृष्टि से संक्रान्तिकाल था। एक ओर यदि नवागत प्रागतिशील विचारों का प्रावाय था, तो दूसरी ओर गाँधीवादी विचार भी भारतीय संस्कृति एवं आदर्शों की प्रतिष्ठा के रूप में अपनी इच्छा बनाये हुए थे। इन दोनों के बीच पड़कर मनुष्य जिस वैषम्य, संवेदना एवं दिशाहीनता का अनुभव कर रहा था उसका यथार्थोद्घाटन ही इन नाटककारों का मुख्य उद्देश्य भी बना किन्तु विचारों के प्रति निहित पूर्वाग्रह के कारण अधिकांश नाटक एक पक्षीय एवं प्रचारात्मक बनकर ही रहे गये। फिर भी जीवन-सन्दर्भों के ग्रहण की दृष्टि से इनकी यथार्थ-न्युसता को नकारा नहीं जा सकता। वरन् सत्य तो यह है कि इन नाटकों में प्रस्तुत युगीन सन्दर्भ ही उच्चोच्च बैठे एवं सूक्ष्म रूप धारण कर स्वातन्त्र्योत्तर नाटकों के मुख्य प्रतिपादक बने। जिनके मूल में नाटककार की युगीन परिस्थितियों का ही विशेष हाथ था।

अतः सैद्धान्तिक दृष्टि से इन आदर्शोन्मुख नाटकों की गणना यथार्थवादी नाटकों में मूँके ही न की जा सके। किन्तु यह तो मानना ही पड़ेगा कि प्रसाद युगीन नाटकों की समृद्ध परम्परा के विरोध में हिन्दी साहित्य-जगत में नाटकों की जिस नवीन परम्परा का प्रणयन हुआ उसका श्रेय इस युग के इन यथार्थ प्रेरित नाटकों को ही है और इन्हीं ने अपने प्रागतिशील विचारों के द्वारा परवर्ती नाटककारों के समस्त सूक्ष्मातिसूक्ष्म चिन्तन का मार्ग प्रशस्त किया, जिसने नाट्यजगत में एक क्रान्ति मचा दी।

समसामयिक समस्याओं पर आधारित इन पूर्ण नाटकों के साथ ही- इसी समय यथार्थवादी रंगशिल्प एवं शैली से प्रभावित होकर हिन्दी नाट्य जगत में नाटकों की एक नवीन विधा भी जन्म ले रही थी और वह थी लघु नाटक अथवा स्कांकी । स्कांकी जैसा कि नाम से ही स्पष्ट है - इसमें एक अंक होता है । यह यथार्थवादी नाट्यधारा का वह सरलतम रूप एवं रचना प्रकार है जिसमें न तो बड़े नाटकों की भाँति दृश्यों तथा घटनाओं की परमार होती है और न ही साज-सज्जा का विशेष आडम्बर । चरित्र वल्प समय में सीमित साधनों द्वारा जीवन के कुम्बद विवेचन की अपेक्षा उसके किसी एक क्षण, घटना कार्य, चरित्र भाव अथवा पल्लू के बड़े ही सुव्यवस्थित ढंग से एक ही अंक में मंच पर कलात्मक एवं स्वाभाविक अभिव्यक्ति प्रदान की जाती है । यद्यपि अब पठनीय एवं ब्रह्म स्कांकीयों का भी प्रचलन हो चला है किन्तु मूलतः 'स्कांकी नाट्य छेदन हिन्दी रंगमंच और उसके नाटक की वह बुनियाद है जहाँ वास्तव में रंगमंच की भाँति के लिए स्कांकी नाटकों को रचना हुई ।'^१ स्कांकी नाटकों के इस बाह्य रूप के अतिरिक्त स्कांकी तथा पूर्ण नाटकों के शिल्प विधान में भी पर्याप्त भिन्नता है । स्कांकी तथा पूर्ण नाटकों के अन्तर को स्पष्ट करते हुए एक स्थान पर कहा गया है कि 'पूर्ण नाटकों में जहाँ जीवन की सर्वांगीणता, कथासूत्रों की प्रचुरता, अंकों की अनेकता, पात्रों की अधिकता, चरित्र चित्रण में विविधता एवं विचित्रता, कौतूहल में अनिश्चितता, चरम बिन्दु की व्यापकता, वर्णन और परिचय की अधिकता तथा कथा की गति में मन्द गतिता रहती है वहाँ स्कांकी में जीवन की स्वरूपता, प्रमुख सूत्र की ग्राह्यता, एक अंकता, पात्र परिमितता, चरित्र की संक्षिप्तता एवं सघनता, कौतूहल की बाधन्तता, चरम बिन्दु की केन्द्रीयता, व्यंजनात्मक तथा क्षिप्रगतिता रहती है ।'^२ और अपने इस सरलतम रूप के कारण ही स्कांकी की यह परम्परा अखिलीय हिन्दी के अविकसित रंगमंच तथा जनसामान्य के अधिकाधिक स्वीय जा गयी । तथा पूर्ण नाटकों की अपेक्षा इसने हिन्दी रंगमंच के विकास में अपेक्षात सहाय्य दिया ।

यद्यपि शिल्पगत भिन्नता एवं स्कांकी नाटकों की प्रचुरता के कारण अब

१. डॉ० लक्ष्मीनारायणलाल, 'बाधुनिक हिन्दी नाटक और रंगमंच', पृष्ठ १०६ ।

२. डॉ० शान्ति मल्लिक, 'हिन्दी नाटकों की शिल्पविधि का विकास', पृष्ठ ४६०

एकांकियों का अध्ययन नाटक से भिन्न एक पृथक् विधा के रूप में किया जाने लगा है। किन्तु एक ओर नाटक की सजातीय विधा एवं यथार्थवादी-रचना शिल्प की एक नवीनतम शोध तथा दूसरी ओर अध्ययन विस्तार की सीमा को देखते हुए प्रस्तुत शोधप्रबन्ध में एकांकियों का उल्लेख मात्र भूमिका रूप में ही किया जा रहा है, बिस्मै आगे चलकर युगीन परिस्थितियों के दबाववश यथार्थवादी नाट्यकारों को पुष्ट करने तथा नाटक को जनसामान्य के अधिकाधिक समीप लाने में एक महत्वपूर्ण भूमिका निभायी।

यद्यपि इसका प्रारम्भिक रूप तो 'नीलदेवी' 'भारतजननी' विषयविधा-मोक्षधर्म तथा 'एकघूँट' के रूप में मारतेन्दु तथा प्रसाद युग में भी देखा जा सकता है किन्तु नाटक की एक अन्यतम विधा के रूप में एकांकी की यह परम्परा सन् १९३५-३६ के आस-पास पश्चिम की टेक्नीक से अनुप्राणित होती हुई भुवनेश्वर तथा डॉ० रामकुमार वर्मा के एकांकियों में एक निश्चित स्थाकार प्राप्त कर सकी। जिस यन्त्रयुग की द्रुत-गामिता, आधुनिक-संघर्षमय जीवन की व्यस्तताओं, जनसामान्य की अमिरुचि तथा रंगमंच के उद्वार एवं रेडियो के निरन्तर बढ़ते प्रचार ने विशेष लोकप्रियता तथा विकास की ओर सम्भावनाएँ प्रदान की।

एकांकी के विकास क्रम में भुवनेश्वर, डॉ० रामकुमार वर्मा, उपेन्द्रनाथ अक्ष, विष्णु प्रसाद तथा जादीशचन्द माधुर के नाम विशेष रूप से उल्लेखनीय हैं जिन्होंने हिन्दी रंगमंच तथा नाटक के विकास को ध्यान में रखकर विश्वविद्यालयों में नाट्य क्लबों की प्रतिष्ठा, विभिन्न कालों और छोटे-छोटे कस्बों की अव्यावसायिक नाट्यकलों की मार्ग की पूर्ति के लिए बहुत बड़ी संख्या में एकांकी नाटकों की रचना की। विषय वस्तु की दृष्टि से यह मुख्यतः दो प्रकार के हैं एक तो नाटकों की यथार्थवादीधारा से निकले सामाजिक एकांकी दूसरी रोमैण्टिक धारा से निकले सांस्कृतिक-फिक्शन-मी ऐतिहासिक एकांकी। यद्यपि दोनों में दोनों प्रकार के क्रिया की रचना की है। प्रथम धारा के प्रतिनिधि एकांकीकार भुवनेश्वर है तो दूसरी धारा के डॉ० रामकुमार वर्मा। यद्यपि वर्मा जी की मुख्य प्रतिष्ठा तो एक ऐतिहासिक नाटककार के रूप में ही है, उन्होंने स्वयं भी लिखा है - 'मैंने सामाजिक नाटकों की अपेक्षा ऐतिहासिक नाटक अधिक लिखे हैं - - - - -'। किन्तु सामाजिक एकांकीयों में भी उनका महत्वपूर्ण

१. डॉ० लक्ष्मी नारायण ठाकुर, 'आधुनिक हिन्दी नाटक और रंगमंच', पृष्ठ १०६।

२. रामकुमार वर्मा, 'दीपदान', भूमिका, पृष्ठ २७।

स्थान है। ऐतिहासिक एकांकियों के साथ उनके कई सामाजिक एकांकी भी प्रकाश में आये जो अपनी कलात्मकता तथा व्यापक रंगदृष्टि के कारण अनेकों बार रंगमंच पर सफलतापूर्वक अभिनीत हुए। सन् १९४१ में प्रकाशित 'रेसमी टाई' उनका प्रसिद्ध सामाजिक एकांकी संग्रह है। सब पूछा जाय तो इस युग में रंगमंच की व्यावहारिक माँग को देखते हुए सामाजिक एकांकी ही अधिक लिखे गये। पूर्ण नाटकों की माँति ही इन सामाजिक एकांकियों का मुख्य विषय भी प्रेम, विवाह अथवा पारिवारिक जीवन की कुछ-समसामयिक समस्याएँ थीं किन्तु भिन्न बोधन दृष्टि से प्रेरित होने के कारण दोनों की रचनाओं में पर्याप्त भिन्नता है। एक के नाटकों में जीवन के प्रति अनास्था अथवा प्राचीन को पूर्णतः मिटा देने का भाव है तो दूसरे नाटकों में विगत के प्रति आस्था तथा आदर्शवादी नैतिक दृष्टिकोण की प्रधानता है। जिसका स्पष्ट प्रमाण उनके तत्कालीन सामाजिक एकांकी है।

मुवनेश्वर पश्चिम की यथार्थवादी शैली से प्रभावित एक सामाजिक एकांकीकार है। 'कारवाँ' एकांकी संग्रह 'स्ट्राक' 'क्वैर' तथा 'तौबे दे कीड़े' उनके उल्लेखनीय एकांकी हैं। इन सभी एकांकियों में मुवनेश्वर ने स्त्री पुरुष सम्बन्धों की यथार्थवादी स्थिति को लेकर समसामयिक समस्या का मनोवैज्ञानिक चित्र प्रस्तुत किया है। इसमें उन्होंने प्रेम तथा विवाह के संबंध अथवा काम पदा के साथ-साथ उस सामाजिक पदा को भी उबार दिया है जो अर्थसुग की बढ़ती विषमताओं के कारण तत्कालीन समाज की एक महत्वपूर्ण समस्या का रूप धारण कर रही थी। उनकी दृष्टि में नारी और पुरुष का सम्बन्ध मात्र कामुक स्वं अधिक है, अतः उनके समस्त पात्र प्रेम तथा विवाह के द्बन्द में उलझे दिखाई देते हैं जैसे उन्होंने एक स्त्री, उसका पति तथा प्रेमी इस त्रिकोण के रूप में प्रस्तुत किया है। किन्तु उनके नाटकों में वर्णित प्रेम तथा विवाह की ये समस्याएँ केवल काम-समस्याएँ ही नहीं हैं वरन् वह अनेक सामाजिक प्रश्नों की ओर उन्मुख दिखाई देती है यथा 'इयामा एक वैवाहिक विडम्बना' में स्त्री पुरुष के दिखावटी - सम्बन्धों का अनुसृत संघर्ष है, तो 'प्रतिमा का विवाह' में धन-विवाह और प्रेम विवाह का द्वन्द्वात्मक रूप और 'शेतान' में स्त्री पुरुष सम्बन्धों की मनोवैज्ञानिक चर्चा है। इसी प्रकार 'रोमांस-रोमांस' 'छाटरी' तथा 'एक साम्यहीन साम्यवादी' में भी पुरुषों की रोमांस भावना को आधार बनाकर मनोवैज्ञानिक स्थितियों का आवेगमय चित्र प्रस्तुत किया है। किन्तु यहाँ नाटककार ने

समस्या के प्रति कोई निश्चित समाधान जुटाने की अपेक्षा समसामयिक जीवन में व्याप्त निराशा, मायूसी अथवा विवशता को ही अमिव्यक्ति प्रदान की है। इससे इनके एकां-
कियों में प्रभावोत्पादकता एवं तीक्ष्णता तो अवश्य आया है किन्तु इनकी आवेगमयता में नाटककार का जीवन के प्रति निहित दृष्टिकोण असन्तुलित एवं निष्पेक्षात्मक हो
उठा है। इनके इस असन्तुलन का एक बहुत बड़ा कारण पार्श्वात्य प्रभाव भी था जिसके
कारण वह पूर्वीय मान्यताओं से सम्पर्कता करने में सर्वथा असमर्थ रहे।

इस प्रकार अपने प्रारम्भिक नाटकों में वह भारतीय सामाजिक जीवन की अपेक्षा पार्श्वात्य जीवन से ही प्रभावित दिखाई देते हैं किन्तु धीरे-धीरे उनकी कला में निसार आता गया। विषय प्रतिपादन की दृष्टि से 'ऊसर' इनका सर्वश्रेष्ठ एकांकी है। इसमें नाटककार ने मनोविश्लेषण के आधार पर वाधुनिक महाजनी सम्यता के तथाकथित उच्चवर्ग के जीवन के सोखेपन का उद्घाटन किया है। 'तबि के कीड़े' में भी उन्होंने उच्चवर्ग के जीवन की रिक्तता पर तीखा व्यंग्य किया है। वस्तुतः भावपदा तथा कलापदा की दृष्टि से उनके पारवर्ती एकांकी अधिक सफल रहे हैं कारण इनमें पार्श्वात्य प्रभावों के साथ ही उनकी मौलिकता की भी स्पष्ट छाप है।

विषयनिरूपण के साथ ही पात्रों के चरित्र एवं चरित्र निर्माण में भी उनका यथार्थवादी रूप सर्वत्र ही दृष्टिगत हुआ है। उनके समस्त पात्र मानवीय दुर्बलताओं की साक्षात् प्रसिद्धि हैं जिनके चित्रण में नाटककार ने वाधुनिक मनोविज्ञान एवं भाषा के एक सर्वथा नये रूप का सहारा लिया है। किन्तु नाटक की एक अन्यतम विधा की वन्य देने पर भी कथावस्तु में निहित उनके असन्तुलित दृष्टिकोण के कारण उन्हें तत्कालीन साहित्य में विशेष प्रतिष्ठा न मिल सकी। संयोग से इसी समय रामकुमार वर्मा भी एकांकी जगत में उतरे और भारतीय जीवन तथा रंगमंच के व्यावहारिक ज्ञान के बल पर जेष्ठ उत्कृष्ट एकांकियों की रचना कर एकांकी जगत में शीर्ष स्थान के अधिकारी बन गये।

वर्मा की मूलतः एक रोमेंटिक नाटककार हैं। ऐतिहासिक नाटकों की मांगति उनके सामाजिक नाटकों का मूल आधार भी रोमांच है किन्तु इसका आधार वास्तविकता है। यथार्थ के नाम पर जीवन के गन्दे दृष्टिगत एवं वासनायुक्त चित्र प्रस्तुत

करना उनकी प्रकृति के अनुकूल न था अतः उन्होंने अपने समस्त स्कांक्रियों में जीवन की वास्तविकताओं का वादशपूर्ण चित्र प्रस्तुत किया है। यद्यपि यह सत्य है कि उन्होंने भी अपने स्कांक्रियों में पाश्चात्य बुद्धिवादी नाटककारों से प्रभावित होकर थोड़े से सुशिक्षित, उच्च मध्यमवर्गीय सामाजिकों के रोमैण्टिक जीवन तथा उससे सम्बद्ध प्रेम, विवाह तथा रूप-यौवन के प्रश्नों को ही अपने नाटकों के विषय रूप में उठाया है किन्तु इसमें उठायी गयी प्रेम, विवाह तथा रूप-यौवन की ये समस्याएँ मुवनेश्वर की भाँति पाश्चात्य का अनुकरण न होकर उनके समकालीन जीवन की ही कतिपय यथार्थ समस्याएँ हैं जिसे अपनी कल्पना के सहारे उसे एक वादशवादी मोड़ दिया है। इस प्रकार यथार्थ को अपनाकर भी वादशोन्मुखता उनके नाटकों की सर्वप्रमुख विशेषता थी जिसके मूल में उनका वादशवादी नैतिक दृष्टिकोण ही क्रियाशील था। विषय की दृष्टि से उनके समस्त सामाजिक स्कांक्रियों को दो श्रेणियों में रखा जा सकता है पहला, पति-पत्नी की प्रेमपरक समस्याओं से सम्बन्धित स्कांक्रियाँ यथा 'परीक्षा' '१८ जुलाई की शाम' 'रैखी टाई' 'स्वदेस' इत्यादि। दूसरा, परिवार के बाहर उत्पन्न प्रेम या सेक्स की समस्या से सम्बन्धित स्कांक्रियाँ यथा 'रूप की बीमारी' 'एक तोले अफीम की कीमत' 'रक्ती की रात' 'रंगीन स्वप्न' इत्यादि। जिसका उन्होंने सर्वत्र अत्यन्त सूक्ष्म, मनोवेज्ञानिक एवं मनोविनोद पूर्ण चित्र प्रस्तुत किया है। किन्तु भारतीय संस्कृति तथा नैतिक वादशों के प्रति नाटककार के विशेष कुकाव के कारण उनके समस्त नाटकीय चरित्र जीवन के यथार्थ को बहुत करीब ज़र भी नाटक के अन्त में समस्या का वादशवादी समाधान प्रस्तुत करते दिखाई देते हैं। अपने नारी पात्रों के चरित्र निर्माण में तो वह बहुत अधिक सतर्क रहे हैं। और यही कारण है कि प्रथम वर्ग के स्कांक्रियों में वहाँ उन्होंने पति-पत्नी के सम्बन्धों का यथार्थ चित्र प्रस्तुत करके भी पत्नी को भारतीय वादशों से अनुप्राणित सिद्ध किया है, पुरुषों के प्रति उनका अपेक्षित अदामाव व्यक्त किया है वहीं दूसरे वर्ग के नाटकों में वहाँ नाटक का मुख्य केन्द्र बिन्दु नारी है वहाँ उन्होंने नारी को एक स्वावलम्बी नारी के रूप में चित्रित करके भी उसके वात्परसाध पुरुष का सहयोग अपेक्षित बताया है यथा 'रक्ती की रात' में रक्ती का चरित्र।

इस प्रकार उनकी नारियाँ मध्यमवर्गीय समाज की शिक्षित नारियाँ अवश्य हैं किन्तु नई शिक्षा के प्रभाव को उन्होंने बहुत स्थूल अर्थ (फैशन परास्ती) से लिया है। और यही कारण है कि मध्यमवर्गीय शिक्षित-महिलाओं को पात्र रूप में ग्रहण

करके भी वे उनकी नवीन समस्याओं से प्रायः अछूते ही रहे हैं। जिससे नाटक की अपेक्षित स्वच्छन्दता तो मारी ही गयी है साथ ही नाटक को एक सुनिश्चित उद्देश्य तक ले जाने के क्रम में नाटक की गतिशीलता में भी बाधा पड़ी है। कहीं-कहीं तो वह अपने आदर्शों की रक्षा में चरित्रों को बस्वामासिक मोड़ भी दे देते हैं यथा 'बठारह जुलाई की शाम' में पत्नि ऊषा के चरित्र का वाकस्मिक परिवर्तन। किन्तु जिन एकांकियों में उन्होंने मानसिक द्वन्द्व को विषय बनाया है वह शिल्प की दृष्टि से अधिक अच्छे बन पड़े हैं। उनमें उनका नाटककार हृदय बड़े ही मनोवैग से समस्या के प्रति अग्रसर हुआ है। इसके अतिरिक्त उनके रंगमंचीय ज्ञान एवं कला कौशल में भी उनके एकांकियों को विकास की राह उपलब्ध तक पहुँचाने में अपेक्षित सहयोग दिया।

यद्यपि इनकी नाट्य कला का पूर्ण विकास तो स्वातन्त्र्योत्तरकालीन नाटकों में ही दिखाई देता है किन्तु रंगमंचीय दृष्टि से वर्मा जी के पूर्व स्वतंत्रताकालीन एकांकियों में नाट्य क्षमता में एक विशिष्ट महत्त्व रहते हैं, जिन्होंने हिन्दी नाटक को रंगमंच से जोड़ने तथा रंगमंच को असामान्य के अधिकाधिक निकट लाने में महत्त्वपूर्ण भूमिका निभायी।

एकांकियों की इसी परम्परा में आगे चलकर उपेन्द्रनाथ अशक, शेट गोविन्ददास, विष्णु प्रसाद तथा आदीश चन्द माथुर ने भी असामान्य जीवन को आधार बनाकर अनेक एकांकियों की रचना की। मुबनेश्वर तथा रामकुमार वर्मा की भाँति यद्यपि इन्होंने भी अपने नाटकों का मूलाधार तो उच्च अथवा मध्यमवर्गीय सामाजिक जीवन को ही बनाया है किन्तु विषय प्रतिपादन की दृष्टि से इनका क्षेत्र अपेक्षाकृत विस्तृत है। इसमें इन्होंने प्रेम, विवाह जैसे व्यक्तिगत प्रश्नों के साथ ही तत्कालीन सामाजिक जीवन में व्याप्त पारिवारिक मिथ्या आडम्बरो, राजनीतिक प्रपञ्च, सामाजिक एवं राजनीतिक अव्यवस्था तथा उच्चवर्गीयों के स्वार्थपूर्ण मिथ्याभिमान आदि को भी अपनी लेखनी का विषय बनाया। किन्तु शेट गोविन्ददास को होकर सकल दृष्टिकोण समस्या के प्रति मुख्यतः स्वार्थवादी ही रहा है। यह न तो नवीन के प्रति पूर्णतः अविश्वासी थे और न ही अतीत के प्रति आस्थावान। अतः इनके समस्त एकांकियों में सामाजिक पात्रों का उद्घाटन कर तत्कालीन सामाजिक जीवन की एक सच्ची तस्वीर प्रस्तुत करने का प्रयास किया गया है जिसके लिए उन्होंने कहीं युगीन समस्याओं के प्रति व्याख्यात्मक एवं विवेचनात्मक रुख अपनाया है तो कहीं

हास्य-व्यंग्य का और कहीं मनोविश्लेषण के आधार पर व्यक्ति के अन्तर्मन में बैठकर उनकी भीतरी पतों को उद्घाटित करने की सक्रिय चेष्टा की है। इस युग में लिखे गये एकांकियों में अश्व 'कृत' देवताओं की छाया में उल्लेखनीय है। यह सात सामाजिक एकांकियों का संग्रह है जिसमें उन्होंने उच्चवर्ग के साथ ही मध्य एवं निम्न वर्ग की समस्याओं को भी बड़े ही सहज रूप में उठाया है।

इस प्रकार १९३५-३६ में जन्म लेकर १९४० तक एकांकी हिन्दी साहित्य की एक महत्वपूर्ण विधा के रूप में सर्वसम्पत्ति द्वारा स्वीकृत तो हो चुकी थी किन्तु कला की दृष्टि से एकांकियों का पूर्ण विकास १९४५ में द्वितीय महायुद्ध के बाद ही दिसाई देता है। इस समय युगिन परिस्थितियों के दबाववश एकांकी रचना की ओर नाटक-कारों का ध्यान तो गया ही, पार्श्वतः प्रभाव स्वरूप कला की दृष्टि से उनकी टेक्नीक एवं स्वरूप में भी आश्चर्यजनक परिवर्तन आया। और एकांकी जो अभी तक जीवन की स्थूलताओं को उजागर करने के क्रम में एक निश्चित दिशा में बढ़ रहा था जीवन की बढ़ती बटिलताओं के सम्पर्क में सूक्ष्मातिसूक्ष्म विषयों को ग्रहण कर नितान्त अन्तर्मुखी हो उठा। जिसमें पूर्व की वैपदायक बौद्धिकता, गतिशीलता, सैकतात्मक-सूक्ष्मता एवं भाव-व्यंजकता इत्यादि गुणों का भी समुचित निर्वाह हुआ और इस प्रकार छद्म नाटकों का प्रणयन स्वातन्त्र्योत्तर नाटकों की एक महत्वपूर्ण उपलब्धि बन गया, जिसने हिन्दी नाटक के विकास में एक नवीन अध्याय जोड़ा।

भाषा-प्रयोग :

नाट्यकस्तु की यथार्थानुसृतता के साथ ही प्रसादोत्तरकालीन के बुद्धिवादी नाटककार भाषा-प्रयोग के सम्बन्ध में भी यथार्थवादी रंगमंच की यथातथ्य शैली के समर्थक रहे हैं। नाट्यभाषा की स्वाभाविकता के सम्बन्ध में उनका विचार था कि, 'तोते की तरह रटे हुए शब्दों की रंगमंच पर दुहरा देना ठीक नहीं होता - हमारा नित्य का जीवन वैसा है रंगमंच का जीवन उसके साथ मेल खा सके।' फलतः इनके समस्त नाटकीय चरित्र पूर्व प्रचलित साहित्यिक, अलंकृत एवं कवित्वपूर्ण भाषा की

उपेक्षा कर दैनिक जीवन में व्यवहृत बोलचाल की साधारण गद्य भाषा का ही प्रयोग करते हैं, जिसमें एक ओर व्यंग्य-विनोद का कुमता हुआ रूप है तो दूसरी ओर प्रचलित शब्दों, कहावतों तथा मुहावरों का चलता हुआ प्रयोग। आज के बुद्धिवादी युग में समस्याकुल मनुष्य की वृत्ति भावुकता में बहने तथा कल्पना की रंगीनियों में विस्मृत होने की अपेक्षा तर्क-वितर्क एवं चिन्तन की ओर अधिक बढ़ रही है। समस्या विशेष में पड़कर वह मन ही मन अपनी स्थिति पर पश्चाताप नहीं करता बल्कि उनसे मुक्त होने का मार्ग ढूँढ़ता है। अतः समस्या नाटकों में विवृत समस्याओं का निरूपण करते हुए प्रायः सभी नाटककारों ने सामाजिकों की प्रवृत्त्यानुकूल रुढ़ शैली-बद्ध एवं भावुकतापूर्ण संवाद योजना की अपेक्षा कथोपकथन की व्यावहारिक व्यंग्यात्मक, उपहासात्मक एवं तात्किक शैलियों का ही उपयोग किया है, जो युग-जीवन के अनुकूल होने के साथ ही पात्रों के मनोभावों को उभारने तथा नाट्य-कथा को स्वाभाविक गति प्रदान करने में भी सहायक हैं।

भाषा के प्रति यथार्थवादी दृष्टिकोण अपनाने के कारण कथोपकथन में सामान्य बोलचाल की भाषा का प्रयोग इन यथार्थवादी नाटकों की सर्वप्रथम आवश्यकता थी। जिसको ध्यान में रखते हुए प्रसादोत्तरकालीन प्रायः समस्त नाटककारों ने नाटकीय चरित्रों की योग्यता एवं स्थिति के अनुकूल दैनिक जीवन में प्रयोग की जाने वाली साधारण भाषा का ही प्रयोग किया है, जिसमें हिन्दी, उर्दू तथा अंग्रेजी शब्दों का अप्रतपूर्व सम्मिश्रण है। उनके ग्रामीण तथा बहिष्कृत पात्र तो अपनी सामाजिक स्थिति के अनुकूल क्षेत्रीय भाषा का ही प्रयोग करते हैं जिसमें तत्सम तथा देशज शब्दों का प्रयोग कर भाषा को यथा शक्ति ग्रामीण पुट दिया गया है। छेठ गोविन्ददास के 'गरीबी या अमीरी' नाटक में प्रयुक्त एक ग्रामीण महिला की भाषा उसकी प्रकृति के सर्वथा अनुकूल है।

‘गोरत-- हाँ हाँ तुम्हारे कारन। किस तरह किसी बहू के घर में घेर पड़ते ही उस घर में लक्ष्मी जी छप्पर फाँड़कर फट पड़ती है। वैसे ही गाँव में यह सब तुम्हारे पग छेड़े से हुआ है। तुम्हारे पुन से बहना सब काह सुन, सब काह सान्ती, सब काह उझाह है, उझाह।’

इसके अतिरिक्त भाषा को और अधिक सहज एवं स्वाभाविक रूप प्रदान करने के लिए नाटककारों ने कहावतों तथा मुहावरों का भी समुचित प्रयोग किया है। यथा - घर में नहीं है दाने अम्मा क्ली मुनाने । जब अपना ही दाम तोटा है तो परसैया को क्या दोष ।

किन्तु शिक्षित मध्यवर्गियों की भाषा परिष्कृत खड़ी बोली ही है तथा पात्रों की प्रकृति एवं योग्यता के अनुरूप उसमें उर्दू तथा अंग्रेजी के प्रचलित शब्दों का भी प्रयोग हुआ है । कहीं-कहीं तो पात्र पूरे-पूरे वाक्य ही अंग्रेजी में बोल जाते हैं यथा 'सेवापथ' में श्रीनिवासदास का निम्न कथन -- हलो, शक्तिपाल, फर्स्ट डिवीजन, फर्स्ट इन ला इन दि होल युनिवर्सिटी । मोस्ट क्रेडिटेबिल इन्डीड । माई हाटी कंग्रेजुलिशस ।^१ जो कथोपकथन की स्वाभाविकता की दृष्टि से मंजूर ही उपयुक्त हो, किन्तु हल्का अतिशय प्रयोग नाटक की रोचकता तथा सुगमता के ह्रास का कारण भी बना है । 'सन्यासी' में मालती का यह कथन 'वेन लाइफ इज एट स्टेक, मेटा-फिजिक्स इज आउट ऑफ कोर्ट'।^२ तथा अन्य नाटकों में उद्धृत अंग्रेजी के व अनेकों प्रावर्धन हिन्दी के साधारण पाठकों के लिए डुरुह ही कहे जायेंगे । किन्तु ऐसे स्थल कुछ ही नाटकों में हैं । अधिकांशतः अंग्रेजी का प्रयोग रोबमरों के शब्दों तक ही सीमित है जो दैनिक जीवन में प्रयुक्त होने के कारण आज हिन्दी भाषा के लिये रुझाव हो गये हैं जैसे -- फार्म, गार्डन, डार्लिंग, डियर, एग्जैट, स्कालरशिप, स्टूडेंट, कैरियर, पैराग्राफ, ड्रामा, बायस्म, इम्प्लिक, योरोपियन, नोबिल प्राइज, वार्टिकल्स, फनीचर, टेबिल, डिस्टेम्पर, बाकाट, कमिटी, मिनिस्ट्री, वारण्ट, डिग्री, वाफिस, असिस्टेन्ट, कौंसिल, पार्टी इत्यादि ।

उर्दू भाषा के प्रयोग के सम्बन्ध में भी नाटककारों की यही सहज नीति कार्यरत थी । हिन्दी-उर्दू में होने वाले सम्माधन की स्वाभाविकता को दृष्टि में रखते हुए उनकी मान्यता भी थी कि 'हिन्दू-मुसलमान पात्रों के परस्पर सम्माधन में हिन्दू-पात्रों का सरल हिन्दी और मुसलमान पात्रों का सरल उर्दू में ही बोलना उचित प्रतीत होता है ।' जिसको ध्यान में रखते हुए सभी ने यथासम्भव सरल एवं प्रचलित

-
१. सेठ गोविन्ददास - 'सेवापथ', पृष्ठ २
 २. लक्ष्मी नारायण मिश्र - 'सन्यासी', पृष्ठ ७७
 ३. सेठ गोविन्ददास - 'नाटकशास्त्र की भाषा', पृष्ठ ३१

शब्दों का ही प्रयोग किया है यथा - इज्जत, कर्ण, फिक्र, नतीजा, शोहरत, बदतर, जालीजान, रंजीदा, मुमकिन, फाहशा, मालियत, नाबायब, ताल्लुक, मुदरिस, मुजविकल, पुश्तेनी जायदाद इत्यादि । हरिकृष्ण प्रेमी के नाटकों में तो मुसलमान पात्रों की अधिकता के कारण अरबी-फारसी मिश्रित उर्दू का विशेष प्रयोग हुआ है, किन्तु उनकी भाषा साध्य न बनकर साधन ही रही है अतः अपने लक्ष्य जन-सामान्य तक पहुँचने के लिये उन्होंने उसमें अपेक्षित सुधार एवं संस्कार भी किये हैं । और यही कारण है कि पात्रानुकूलता को महत्व देते हुए भी उर्दू का प्रयोग उनके नाटकों में उत्तरोत्तर कम ही होता गया है । उनका 'स्वप्नमंग' नाटक तो उनकी इस पात्रानुकूल भाषा का अपवाद ही है । नाटक की मूझिका में उद्धृत उनका यह कथन, 'इसके लगभग सभी पात्र मुसलमान हैं, उनकी भाषा उर्दू रहने से नाटक हिन्दी प्रेमियों के काम का न रहता ।' हिन्दी भाषा के प्रति उनकी अपूर्व निष्ठा का ही परिचायक है । इसके अतिरिक्त अन्य नाटकों में भी वहाँ फारसी के तत्सम शब्द प्रयोगों द्वारा भाषा कुछ विचित्र हो गयी है वहाँ उन्होंने नाटक के अन्त में कुछ शब्दों के अर्थ भी दे दिये हैं ।

उर्दू तथा अरबी की इस मिश्रित शब्द-योजना के साथ ही भाषा प्रयोग का एक अन्य उदाहरण भी मिलता है और वह है व्यावहारिक प्रान्तीय भाषाओं का प्रयोग । जो 'खेवाप्य' में एक मराठी व्यक्ति की भाषा के रूप में दृष्टव्य है — पोल्पाट लाटणा लेकर घर में पतल्या पतल्या पोल्या ठटवाता और खाता है, बांगला बांगला कापड़ पहनता है, मोठ्या-मोठ्या कमल्या में बैठा है और सोझलिस्ट बनता है कोलसा बित का उगालावा तितका काठा । और उसका साथी-बुई जाने दोरा । किन्तु पाठकों अथवा दर्शकों की भाषा सामर्थ्य को देखते हुए भाषा का यह विभुद रूप सर्वथा व्यावहारिक न था अतः अधिकांश नाटककारों ने हिन्दी में ही प्रान्तीय शब्दों का प्रयोग करवाकर अथवा प्रान्तीय भाषा की प्रकृति के अनुरूप व्याकरणिक एवं उच्चारण सम्बन्धी परिवर्तन कराकर नाट्यभाषा को व्यापक स्वाभाविक बनाने का प्रयास किया है । 'खेवाप्य' नाटक के द्वितीय अंक के दूसरे और चौथे दृश्य में

१. हरिकृष्ण प्रेमी - 'स्वप्नमंग', पृष्ठ ४

२. खेमोबिन्दबाब - 'खेवाप्य', पृष्ठ ६५-६६

विभिन्न भाषाओं के उच्च उदाहरण मिलते हैं। जो नाटककार के भाषा सम्बन्धी विस्तृत ज्ञान के परिचायक हैं। 'सेवापथ' नाटक में ही मार्गरेट के कथनों में भाषा का यह व्यावहारिक रूप दर्शनीय है --

‘हमको ये कंट्री देखने का बोट शोक, मिस्टर जीनिवैज । वाफ़ा दूर में बड़ा-बड़ा जहाज देखने का कबूती-कबी हम बी वाफ़ा साट जावे टो वाफ़ा कोई टूथ टो मेई होगा, क्योंकि मिस्टर वर्मा को टो कॉन्सिल का काम से बोट कम फ़ूरसट मिलेगा ?’^१

इन प्रचलित शब्द प्रयोगों के साथ ही यद्यपि नाटककारों ने कहीं-कहीं संस्कृत निष्ठ शब्दावली का प्रयोगकर भाषा को एक उच्चस्तरीय भाषा का रूप प्रदान करने का भी प्रयास किया है। यथा-मयूरवाहिनी, अलकवाहिनी विवाहवृत्त, पार्थिव, दूषित, घटरस व्यंक इत्यादि। किन्तु एक तो ऐसे स्थल बहुत कम हैं और जो हैं वह भी ऐतिहासिक, पौराणिक नाटकों तक ही सीमित हैं। जो नाटककार पर प्रसाद की स्वच्छन्दतावादी दृष्टि का ही परिणाम था। उदयशंकर मट्ट के 'विद्रोहिणी बम्बा' में भाषा की इस स्वच्छन्दतावादी शैली के सर्वत्र ही दर्शन होते हैं।

वहीं भाषा की यथासम्भव कलाकारिक एवं मायुक्तापूर्ण बनाने के साथ ही संवादों की बोलने का ढंग भी प्रसादकालीन ऐतिहासिक नाटकों के अनुकूल है यथा बम्बा का निम्न संवाद -- त्वास्तु, प्रभो, यही मेरी उपासना का लक्ष्य है, यही साधना का फल है। मैं कृतकृत्य हूँ नाथ ! प्रतिस्वि ?^२

किन्तु सत्त्वा नाटकों के सम्बन्ध में वह भी जन-सामान्य में प्रचलित बोलचाल की साधारण भाषा के ही समर्थक रहे हैं। जो उनके 'कमला' नाटक में सर्वत्र ही दृष्टव्य है। इस प्रकार हम देखते हैं कि भाषा की दृष्टि से इस युग के समस्त नाटककारों ने भारतेन्दुयुगीन भाषा के यथार्थवादी रूप को ही अपनाया है।

१. सेठ गोविन्ददास - 'सेवापथ', पृष्ठ २७

२. उदयशंकर मट्ट - 'विद्रोहिणी बम्बा', पृष्ठ ६४

प्रसादोत्तर कालीन नाट्य-भाषा की दूसरी विशेषता उसकी संवादात्मक शैली है जो भावों की विविधता तथा पात्रों की प्रकृति के अनुरूप यथास्थिति व्याख्यात्मक, व्यंग्यात्मक एवं मनोविश्लेषणात्मक रूप धारण करती रही है।

व्याख्यात्मक शैली का प्रयोग मुख्यतः परोक्षा रूप से घटित घटनाओं की सूचना देने, कथासूत्रों को संयोजित करने, कथावस्तु को गति प्रदान करने तथा पात्रों का चित्रण करने के लिये किया गया है। यों तो इस युग के सभी नाटकों में इस शैली के दर्शन होते हैं किन्तु इसका सर्वाधिक प्रयोग सैठ गोविन्ददास के नाटकों में मिलता है। सैठ जी के नाटकों में किसी समस्या विशेष के उद्घाटन की अपेक्षा समस्या से सम्बन्धित विचारों अथवा सिद्धान्तों का प्रतिपादन ही प्रमुख था अतः उनके नाटकों की शैली व्याख्यात्मक ही रही है। व्यंग्य विनोद एवं तात्किता का उनमें एक प्रकार से अभाव ही है। सैठ जी के नाटकों में प्रमुखतः संवाद योजना की इसी सहजता एवं सादगी को देखते हुए डॉ० नगेन्द्र ने लिखा है -- 'उनकी शैली सम्मान के रास्ते पर लाने की शैली है, जिसमें एक निश्चित वादर्थ के सहारे बातों को सोलने और सम्मान का प्रयत्न होता है। वह तीखे शब्दों या व्यंग्य की चोट से शत्रुता को हलप्रभ करने की चेष्टा नहीं करते। इसलिए वह सर्वत्र सुलभ, सुगम, स्पष्ट और विश्वास करने वाली हो सकी है, तीखी तिलमिला देखे वाली नहीं जो राजनीति क्षेत्र में अधिक उपलब्ध होती है। जो विषयवस्तु के विचार प्रधान होने के कारण स्वयं अस्वाम्याधिक तो प्रतीत नहीं होती, किन्तु ^{सिद्धान्त} प्रतिपादन के कारण इनके कुछ संवाद अन्य भाषणों का रूप अवश्य ले लेते हैं जो नाटकीय दृष्टि से उचित नहीं कहे जा सकते। अन्यथा भाषा सरल, प्रवाहपूर्ण एवं परिमार्जित है। सैठ गोविन्ददास के नाटकों में प्रमुखतः व्याख्यात्मक शैली का एक उदाहरण द्रष्टव्य है --

मनसाराय - (गम्भीरता से) सन्तोष की सीढ़ी नीचे से ही चढ़ी जाती है, हाँ सीढ़ी चढ़ने के पछे, यात्रा करने के पछे ठीक रास्ते की तौज आवश्यक होती है। बिना उसके निर्दिष्ट स्थान पर पहुँचना नहीं हो सकता। इस तौज में अनेक प्रयोगों की आवश्यकता होती है। जीवन समुद्र के सञ्च होते हुए उसमें भी कुछ

फूले फूले टापू हैं। बिक्रै उच्चर हम नहीं देते। २ २ इसलिए जीवन में सन्तोष हुआ या नहीं यह तो नीतिव्रत। तुम जीवन समाप्त होते समय ही पूछ सकते हो। डीक उच्चर उसी वक्त दिया जा सकता है। हाँ, सन्तोष का मार्ग ढूँढ़ते रहना चाहिए और सच्चा सन्तोष कदाचित् असन्तोष ही है।^१ किन्तु जहाँ तक नाटक की व्यंग्यात्मक शैली का प्रश्न है। इसका प्रयोग मुख्यतः युग जीवन की विभीषिकाओं के प्रति पाठक वर्ग में बौद्धिक विवृष्टि का माव मरने के लिए किया गया है। जो सामाजिक विकृतियों के रहस्योद्घाटन की दृष्टि से युग की एक महत्वपूर्ण आवश्यकता भी थी। अतः ऐसे स्थलों पर नाटकीय चरित्रों की भाषा भी तर्कपूर्ण उच्चर-प्रत्युच्चर-मूलक अथवा व्यंग्य कटाक्षों से परिपूर्ण है जिसमें पाठकों के हृदय को अन्तरात्म तक भेद देने की क्षमता है। तत्कालीन क्रान्तिकारी पात्रों के संवादों में भाषा का यह तीखा-पन सर्वत्र ही लक्षित है। मित्र जी की नारियाँ तो सर्वत्र ही अपने व्यंग्य बाणों से कर्कश शब्दों का प्रयोग कर नारी स्वातन्त्र्य के समर्थन में तर्क-वितर्क करती हैं। मित्र जी का 'सिन्दूर की होली' नाटक इनके नाटकीय व्यंग्य का सुन्दर उदाहरण है। इसमें नाटककार ने जापुनिक शिक्षा, सामन्ती मनोवृत्ति तथा सामाजिक रुढ़ियों एवं विषमताओं पर तीक्ष्ण व्यंग्य किया है। जिसकी एक झलक मुरारीलाल के निम्न संवाद में द्रष्टव्य है -- 'जाकल का कानून ही ऐसा है। इसमें सजा उसको नहीं दी जाती जोकि अपराध करता है- सजा तो केवल उसको होती है जो अपराध छिपाना नहीं जानता।'^३

किन्तु एक बुद्धिवादी नाटककार होने तथा बौद्धिक चिन्तन को महत्व देने के कारण इनके नाटकों में जागत ये तर्क-वितर्क-मूलक संवाद कहीं-कहीं विशेष रूप से लक्ष्य हो गये हैं। साथ ही हास्य का समुचित प्रयोग न होने के कारण इनके संवादों में बौद्धिक रुखाता का माव भी जा गया है। अकिर्ण पात्र वाद-विवाद करते हुए एक गोष्ठी रूप में बैठे रहते हैं जो दृश्य-व्यापार को सूख्य बनाकर नाटक में नीरसता के संसार का कारण भी बनते हैं।

१. सेठ गोविन्ददास - 'सन्तोष कहाँ?', पृष्ठ ६०

२. लक्ष्मी नारायण मिश्र -- 'सिन्दूर की होली', पृष्ठ ३१

लेकिन जहाँ हास्य का समुचित प्रयोग हुआ है वहाँ भाषा बौद्धिक रुढ़ता के दोष से सर्वथा मुक्त है। उपेन्द्र नाथ त्रिश्क के नाटकों में हास्य-व्यंग्य का बहुमत सम्मिश्रण देखते ही बनता है, जो सामाजिक यथार्थ के उद्घाटन के साथ ही नाटकीय व्यंग्य को कहीं भी बोझिल नहीं होने देता। यों तो इनके सभी नाटकों में हास्यव्यंग्य का सुन्दर प्रयोग हुआ है किन्तु उनका 'स्वर्ग की फलक' तथा 'झूठा बेटा' उनके शिष्ट, परिष्कृत एवं उन्मुक्त हास्य के सफल उदाहरण हैं। जिसमें हास्य-व्यंग्य के साथ ही वर्तमान समाज की करुण त्रासदी भी अपनी सम्पूर्ण वेदना के साथ साकार हो उठी है। 'स्वर्ग की फलक' में बाबुनिक नारी की दायित्वहीनता के प्रति मि० अशोक का कथन -- 'इन चमकदार मोतियों का उपयोग कितना है रघु, तुम नहीं जानते - तुम इन्हें दूर ही से प्यार की नजरों से देख सकते हो, चाहो तो पास बिठा सपनों के संसार बसा सकते हो ; इनकी दमक से अपनी जॉन्स का सकते हो ; पर जीवन के सरल में पीस इन्हें किसी काम में ला सकोगे इसकी आशा नहीं।' त्रिश्क जी की व्यंग्यात्मक भाषा का अच्छा उदाहरण है। जो हास्य के झीटों से सुसज्जित हो पाठकों के हृदय पर अपना अमिट प्रभाव छोड़ जाती है।

किन्तु मानव मन की गुत्थियों को सुलझाने तथा समस्या विशेष के मनोवैज्ञानिक पहलू को महत्व देने के कारण इस युग की सर्वाधिक महत्वपूर्ण झेली मनोविश्लेषणात्मक झेली ही मानी गई है। जिसका प्रयोग नाटककार ने पात्रों के मनोभावों को उभारने तथा उनके आन्तरिक द्वन्द्व, पीड़ा, त्रास एवं घुटन को प्रदर्शित करने के उद्देश्य से ही किया है। यह एक मनोवैज्ञानिक सत्य है कि भावावेग की स्थिति में कण्ठावरोध होता है और मनुष्य अपने मन्तव्य को स्पष्टतः व्यक्त नहीं कर पाता। बात करते-करते अपने अन्तर्भूत दुःख के कारण उसका गला भर जाता है, फलतः उसकी भाषा में भी स्थिरता तथा संकोच की भावना पायी जाती है और कथोक्तथन रुक-रुक कर चलता है जिसकी अभिव्यक्ति नाटककार ने अपने नाटकों में टूटे एवं अपूर्ण वाक्यों तथा अर्द्धवक्त्यों के माध्यम से की है। जिसमें उसे अपूर्व सफलता भी मिली है। मित्र जी के 'सिन्दूर की होली' नाटक में प्रयुक्त भाषा की मनोविश्लेषणात्मक

शैली का एक उदाहरण द्रष्टव्य है --

‘चन्द्रकला -- क्या ‘बीर’ - ‘बीर’ कर रही हो - - - - - इसमें
विस्मय क्या है ? मेरी प्रेमी वहाँ था -- तुम जानती हो । यह मेरी सुहागरात
है --- कितनी सुनी - - - लेकिन कितनी व्यापक । इसका अन्त नहीं है । मेरा
पुरुष मुझे अपनी गुलामी में न रख सका - - - मुझे स्वतन्त्र कर गया । मुझे
जो कबल कभी न मिलता, वह मिल गया ।’

इन थोड़े से शब्दों में ही नाटककार ने चन्द्रकला के मानसिक उन्माद
का जो स्वाभाविक एवं प्रभावपूर्ण चित्र खींचा है । मायिक संरचना की दृष्टि से
वह सर्वथा प्रशंसनीय है । ऐसे ही जेकों मनोविश्लेषणात्मक एवं भावात्मक संवाद
तत्कालीन समस्या नाटकों में बिखर पड़े हैं । जो मनोवैज्ञानिक यथार्थ के उद्घाटन की
दृष्टि से प्रसादोत्तरकालीन नाटकों की एक अन्यतम विशेषता है ।

किन्तु नाटक को स्वाभाविकता प्रदान करने के साथ ही वह उसे भावुकता
से बचाने के लिये भी सचेष्ट रहे हैं जिसके लिए उन्होंने गीत, नृत्य, वक्त्याव्यत्व तथा
वात्महत्याजो इत्यादि का परित्याग तो किया ही है साथ ही नाट्यभाषा सम्बन्धी
एक नवीन प्रयोग भी किया है और वह है स्वगतों की अपेक्षा मूक अभिनय द्वारा पात्रों
के अन्तर्द्वन्द्व का उद्घाटन । यद्यपि प्राचीन मान्यताओं के अनुरूप इस युग के वक्त्याव्य
नाटकों में स्वगतों का प्रयोग भी मनोभावों के उद्घाटन के उद्देश्य से होता रहा है ।

१. लक्ष्मीनारायण मिश्र -- ‘सिन्दूर की होली’, पृष्ठ ८६

२. स्वगत कथन के सम्बन्ध में सेठ जी का विचार है कि - ‘व्याप्य और नियत-
व्याप्य दोनों प्रकार के स्वगत भाषण पात्र के आन्तरिक भावों एवं दृष्टियों की
प्रकाश में लाने के लिए लिखे जाते हैं और कला में आन्तरिक भावों एवं दृष्टियों
का प्रकाशन ही सबसे मुख्य वस्तु है । \therefore \therefore , व्याप्य स्वाभाविक तरीके
से लिखा जा सकता है और उसके बिना कुछ आन्तरिक भावों एवं अन्तर्द्वन्द्व का
ठीक प्रकाशन कठिन ही नहीं, असम्भव है ।’ - की ‘नरीची या कीरी’
‘निवेदन’, पृष्ठ ६-७ ।

किन्तु सिद्धान्ततः स्वगतों की निरर्थकता समझकर इनका विरोध ही किया गया है। मानव मन की सूक्ष्म मनोवृत्ति का विश्लेषण करते हुए डब्ल्यू० बी० यीट्स ने लिखा है कि 'आधुनिक (बौद्धिक) युग के व्यक्ति की यह प्रवृत्ति होती है कि वह भावावेश या मानसिक तनाव के क्षणों में कम से कम बोलता अथवा मूक भाव से कमरे की खिड़की से बाहर किसी दिशा में देखने लगता है अथवा फर्श की ओर ताकने लगता है।'^१ सामाजिकों की इसी मनोवृत्ति को लक्ष्यकर लक्ष्मीनारायण मिश्र ने अपने नाटकों में स्वगतों की अपेक्षा मूक अभिनय का अधिकाधिक प्रयोग किया है। मूक अभिनय के पक्ष में तर्क देते हुए उन्होंने लिखा भी है- 'पात्रों की भीतरी भावनाओं और प्रवृत्तियों को व्यक्त करने में बिल्ला सहायक मूक अभिनय होता है - उतना स्वगत नहीं।'^२ और यही कारण है कि उनके समस्त नाटकीय चरित्र अपनी मानसिक स्थिति के उद्घाटन के लिये लम्बा नाँड़ा व्याख्यान देने की अपेक्षा अपनी भाव-मंगिमा अथवा मुद्राकृति से ही अपने मनोभावों को पूर्णतः स्पष्ट कर देते हैं। यथा 'सिन्दूर की होली' में चन्द्रकला की निम्नांकित भाव मंगिमा --

'(चन्द्रकला जल्दी से लाश के पास जाती है। रक्तीकान्त ज़रि स लोल देता है और चन्द्रकला उसकी ओर देखने लगती है। उसका सिर फट गया है, सून की धार सिर से होकर पैर तक चली गई है, जिसमें कुरता धोती रंग गई है। चन्द्रकला क्षण भर उसकी ओर देखती है। फिर रुमाल से अपना मुँह दबाती हुई भीतर चली जाती है। माहिर ज़ली वहीं फर्श पर रक्तीकान्त की लाश के पास बैठ जाता है ^३ जो नाटककार की सूक्ष्म एवं मनोवैज्ञानिक अन्तर्दृष्टि की ही परिचायक है।

१ "The habit of modern people, under great emotional stress, is of saying very little or staring out of the window or looking into the drawing room fire." Drama From Ibsen to Eliot.
मान्यताओं का कृत - 'हिन्दी समाज नाटक में उद्घाटन, पृष्ठ १३८

२. लक्ष्मीनारायण मिश्र - 'मुक्ति का रहस्य', पृष्ठ २३

३. लक्ष्मीनारायण मिश्र - 'सिन्दूर की होली', पृष्ठ ६४

प्रसादोत्तर कालीन नाट्यभाषा में किये गये इन महत्वपूर्ण प्रयोगों के बावजूद भाषा सम्बन्धी एक दोष विशेष रूप से सटकता है और वह है संवादों का अनपेक्षित विस्तार । जो पात्रों की तार्किक प्रवृत्ति एवं सिद्धान्त विवेचन के कारण विस्तृत भाषण अथवा उपदेशों का रूप ले लेते हैं । यह सत्य है कि नाटक की स्वाभाविकता एवं सरलता की दृष्टि में रक्तर्षी भी यथासंभव संक्षिप्त एवं गतिशील संवादों की योजना की थी किन्तु भावावेश में कहे गये संवाद कहीं-कहीं काफी बड़े हो गये हैं । लक्ष्मी नारायण मिश्र कृत 'सन्ध्यासी', 'मुक्ति का रहस्य' तथा 'सिन्दूर की होली' में क्रमशः मालती, आश्विन तथा मनोरमा के कथन उनकी विस्तृत संवाद योजना के प्रत्यक्ष प्रमाण हैं । 'राजास का मन्दिर' के तो अधिकांश संवाद ही लम्बे हैं जो नाट्य व्यापार में क्रियाशीलता की उपेक्षा कर नाटक को मात्र संवादात्मक भाषण अथवा वाद-विवाद का कार्य-स्थल बना देते हैं । साथ ही सिद्धान्त-प्रतिपादन को महत्व देने के कारण इनमें रुढ़ता का भाव ही आ गया है । छठ गोविन्ददास के नाटकों में भी संवादों की यह विस्तृति नाट्य भाषा की बरोजकता का महत्वपूर्ण कारण बनी है । 'गरीबी या अमीरी' में तो बच्चा तथा विष्णुधरण के कुछ संवाद बार-बार, पाँच-पाँच पृष्ठों के हैं जो सिद्धान्त-प्रतिपादन को महत्व देने के कारण नाट्य-व्यापार को नीरस एवं उबाऊ बना देते हैं । हरिकृष्ण प्रेमी के महात्मा पात्रों के संवादों में जहाँ वह किसी पात्र की उच्च आदर्शों का उपदेश देने लगते हैं, उनके संवाद अपेक्षाकृत काफी विस्तृत एवं बटिल हो गये हैं और उनको देखकर ऐसा प्रतीत होता है जहाँ 'प्रेमी' यह मूल ही गये हैं कि वह नाटक लिख रहे हैं । उनकी नाट्यभाषा की इसी विवरणात्मकता को लक्ष्यकर बच्चन सिंह ने उनकी तुलना नेताजी के भाषण से की है उनका कथन है कि - 'कहीं-कहीं तो ऐसा मालूम पड़ता है कि राजनीतिक रंगमंच से नेताजी के भाषण हो रहे हैं' । 'रक्षाबन्धन' में शास्त्रस जीलिया के अन्धे उपदेशात्मक संवाद इन विस्तृत संवादों के प्रत्यक्ष उदाहरण हैं ।

इसके अतिरिक्त स्वगत भाषण, पुनरावृत्ति दोष, अथवा व्याकरणिक त्रुटियों के भी दर्शन होते हैं किन्तु भाषा की इन कतिपय त्रुटियों के कारण ही इनके

नाटकत्व को नकारा नहीं जा सकता । बरन्तः बोलचाल की साधारण अपितु परिष्कृत शब्दावली का प्रयोग कर नाटककारों ने नाट्यभाषा को जो अर्थव्यक्तता अथवा प्रभावोत्पादकता प्रदान की है, नाट्य विकास की दृष्टि से वह सर्वथा उचित है तथा प्रसाद युगीन नाट्य भाषा की प्रतिक्रिया स्वरूप साहित्यिक भाषा का एक नवीन मानदण्ड स्थापित करती है ।

रंग-संयोजन

बीसवीं शताब्दी तक आते-आते हिन्दी नाटककारों तथा सामाजिकों की परिष्कृत रुचि हीनता, व्यावसायिक मण्डलियों की आकर्षक एवं चमत्कारपूर्ण दृश्य-योजना तथा सिनेमा की प्रतिद्वन्द्विता के कारण भारतेन्दु प्रवर्धित हिन्दी का व्यावसायिक रंगमंच तो पहले ही समाप्त हो चुका था, प्रसाद की उच्च साहित्यिक प्रतिभा तथा परिष्कृत रंगदृष्टि ने कुरुचि की अवहेलना कर व्यावसायिक रंगमंच की रही-सही परम्परा को भी समाप्त कर दिया जिसका व्यापक प्रभाव हिन्दी नाटक पर पड़ा और नाटक रंगमंच के आव में अपनी साधकता को सोकर पाठ्य नाटकों की ओर मुड़ गया । यद्यपि कुछ नाट्य प्रेमियों के सहयोग से इस समय नाटकों का प्रदर्शन स्कूलों, कालेजों तथा अन्य स्वागत सारोहों के अवसर पर कुटपुट रूप से प्रारम्भ हो चुका था, किन्तु अपने सीमित साधनों के कारण उनका झुकाव पूर्णकालिक नाटकों की अपेक्षा एकांकी नाटकों की ओर ही अधिक रहा । और हिन्दी नाटक किसी व्यावहारिक रंगमंच के आव में दिन प्रतिदिन रंगमंच से दूर होता चला गया ।

संयोग से इसी समय हिन्दी नाट्य जगत में यथार्थवादी नाटकों के प्रणीता लक्ष्मी नारायण मिश्र का आगमन हुआ और उन्होंने इच्छन द्वारा प्रणीत समस्या नाटकों के नवीन यथार्थवादी रंगशिल्प से प्रभावित होकर हिन्दी में रंगमंचीय यथार्थ का एक सर्वथा नवीन रूप प्रतिपादित किया जिसका मुख्य उद्देश्य था रंगमंच पर मनुष्य की स्वाभाविक जिन्दगी अथवा समासायिक जीवन का यथार्थ रूप उद्घाटित करना । फलतः रंगमंच को महत्व देने के कारण अमिनेयता की तो प्रशंसा मिली ही, युगीन आवश्यकताओं की ध्यान में रखते हुए अमिनेयता के नवीन प्रतिमान भी सामने आये, जिनमें सर्वप्रमुख था स्वाभाविकता एवं सरलता जो विषयवस्तु के साथ ही उसके रचना-विधान एवं रंगशिल्प में भी स्पष्ट परिलक्षित हैं ।

अतः जहाँ तक प्रसादोत्तर कालीन इन नाटकों के रचना-विधान का सम्बन्ध है वैज्ञानिक युग के इस गतिदिश प्र जीवन में सामाजिकों की आवश्यकता को ध्यान में रखते हुए अपेक्षाकृत छोटे नाटकों की रचना की गई। युगजीवन की किसी केन्द्रीय समस्या से अभिभूत होने के कारण इनका कार्य-व्यापार प्रायः सीमित अवधि में समाप्त होने वाला सरल एवं सुसंछिन्न है। उसमें प्रसाद की मौलिक समय अथवा स्थान का आवश्यक विस्तार नहीं है प्रासंगिक कथानकों का प्रयोग भी अपेक्षाकृत कम तथा समस्या विशेष को घनीभूत करने के उद्देश्य से ही किया गया है। अतः नाटकीय इतिवृत्त काफी सुलभता हुआ एवं स्पष्ट है, जिसे थोड़े से समय में सहज उपलब्ध साधनों के द्वारा तत्कालीन अविकसित रंगमंच पर प्रस्तुत किया जा सकता था। कहीं-कहीं तो यह नाटक ३-४ घण्टे की सीमित अवधि में ही समाप्त हो गये हैं जैसे - 'छठा बेटा', 'बाघीरात', 'कैद', 'मेवर' इत्यादि।

इसके साथ ही प्रसादोत्तरकालीन इन तथाकथित यथार्थवादी नाटककारों ने रंगमंचीय स्वाभाविकता को ध्यान में रखते हुए दृश्य परिवर्तन की प्राचीन परिपाटी को रंगमंचीय व्यापार में बाधक समझ समपूर्ण नाटकीय कार्य-व्यापार को तीन अंकों में समेटने का आग्रह किया है जो निश्चयतः उनपर पार्श्ववर्त्य यथार्थवादी रंगशिल्प का ही प्रभाव था। अतः इस युग के अधिकांश नाटक तीन अथवा चार अंकों में विभाजित हैं, कहीं-कहीं तो अंक ही दृश्यों का कार्य करते हैं। उपेन्द्रनाथ अशक कृत 'छठा बेटा' यथार्थवादी रंगशिल्प का एक श्रेष्ठ उदाहरण है जहाँ पाँच का गिरना मात्र दर्शकों के विभ्राम के लिए था अन्यथा पूरा नाटक एक ही दृश्य पर अभिनीत हुआ है। इस सम्बन्ध में मित्र जी ने भी स्वीकार किया है कि 'बार-बार पर्दा उठाना और गिराना रंगमंच को अस्वाभाविक बना देता है'।^१ अतः उन्होंने अपने अधिकांश नाटकों में अंकों को दृश्यों में विभाजित नहीं किया है। 'मुक्ति का रहस्य' की भूमिका में उन्होंने स्वयं लिखा है कि '— — — इसमें ऐसा कि पढ़ने पर मालूम होगा कुल तीन दृश्य और तीन अंक हैं : एक अंक में केवल एक दृश्य है।' ^२ किन्तु रंगमंच सम्बन्धी अपने

१. लक्ष्मी नारायण मित्र - 'मुक्ति का रहस्य' में बुद्धिवादी क्यों हैं', पृष्ठ २२

२. " " " " " " " " , पृष्ठ २२

प्रयोग भी यथासम्भव कम ही किया गया है। गीतों के सम्बन्ध में मिश्र जी का कथन था कि "नाटक में गीत रखना कोई बहुत बुराई नहीं है। कभी-कभी गीत समस्याओं के प्रदर्शन में बाधक हो उठता है -- - -।" गीतों के सम्बन्ध में ऐसे ही प्रतिक्रियात्मक विचार उपेन्द्रनाथ अश्क के निम्न शब्दों में भी व्यक्त हुए हैं उनका विचार था कि, "अच्छा नाटक नाच गाने के बल पर नहीं, उसके अन्तर्भूत द्रव्य, बुस्त बुटीले संवादों और अभिनेताओं के सुन्दर अभिनय के बल पर चलना चाहिये।" जो उन पर पड़े पाश्चात्य यथार्थवादी रंगशिल्प का ही प्रभाव है और इससे प्रेरित होकर ही उन्होंने अपने नाटकों में गीतों का यथासम्भव विरोध किया है। मिश्र जी के नाटकों में 'सन्यासी' की किरणमयी ही एक ऐसी पात्र है जो परिस्थिति-विशेष में गीत गाती दिसायी देती है अन्यथा अधिकांश नाटकों में गीतों के नाम पर मात्र दो बार पंक्तियाँ ही गीत अथवा पद्यरूप में प्रयुक्त हुई हैं। सैठ गोविन्ददास तथा हरिकृष्ण प्रेमी के नाटकों में गीतों का प्रयोग अवश्य कुछ अधिक है किन्तु गीतों का प्रयोग करते हुए भी यह समस्त नाटककार गीतों की स्वाभाविकता के सम्बन्ध में विशेषरूप से सज्ज थे। गीतों के प्रयोग के सम्बन्ध में सैठ गोविन्ददास का तर्क था कि - "गायन नृत्य और कविता का नाटक से सर्वथा बहिष्कार करने की आवश्यकता नहीं है। संसार में गाने से कई व्यक्तियों को प्रेम होता है। अतः नाटक में भी कुछ पात्र गा सकते हैं।" अतः इनके नाटकों में गीतों का प्रयोग तो हुआ है किन्तु गीतों में प्रसाद की सी काव्यात्मकता, वार्शान्किकता एवं रहस्यमयता नहीं है। अधिकांश गीत सार्थक, सरल एवं संक्षिप्त हैं तथा इनका प्रयोग मुख्यतः कथा-प्रवाह को गति प्रदान करने, चरित्र को उद्घाटित करने, मानसिक स्थिति को स्पष्ट करने तथा वातावरण निर्मित करने के उद्देश्य से ही किया गया है। लेकिन वहाँ गीतों का प्रयोग अधिक है वहाँ नाटकीय व्यापार में बाधा भी पड़ी है। हरिकृष्ण प्रेमी के 'रक्षाबन्धन' में तो गीतों की संख्या १४ तक पहुँच गयी है। कहीं-कहीं तो उन्होंने पहले अंक की समाप्ति तथा दूसरे अंक का प्रारम्भ भी गीत से ही किया है जो नाटकीय

१. लक्ष्मी नारायण मिश्र - 'मुक्ति का रहस्य' 'मैं बुद्धिवादी क्यों हूँ', पृष्ठ २४-२५।

२. जादीशचन्द्र माथुर इत्यादि - नाटककार अश्क' अश्क कृत लेख 'नोटों से पृथ्वी धिमेटी' तक 'पृष्ठ ३८८।

३. सैठ गोविन्ददास - 'नाट्यकला मीमांसा', पृष्ठ २१-२२

व्यापार की दृष्टि से उचित नहीं कहा जा सकता तथा नाटक को गतिशील एवं रोचक बनाने की अपेक्षा नीरसता का ही संवार करते हैं। किन्तु सैठ जी के नाटकों में गीतों का प्रयोग अपेक्षाकृत सन्तुलित है तथा जहाँ आवश्यकता नहीं समझी है वहाँ वह गीतों के प्रयोग से दूर ही रहे हैं। 'प्रकाश' 'सुख किस में' 'महत्त्व किसे' तथा 'स्वापथ' में तो एक भी गीत नहीं है। जो नाटककार पर यथार्थवादी रंगशिल्प का प्रभाव था।

रचना-विधान के साथ ही यह प्रगतिशील नाटककार रंगमंचगत स्वाभाविकता के सम्बन्ध में भी विशेषरूप से सज्ज थे। समस्या नाटक के सन्दर्भ में रंगमंच की स्वाभाविकता तत्कालीन नाटकों का अनिवार्य धर्म था। जिसका उद्घाटन करते हुए मित्र जी ने लिखा है, 'रंगमंच का संगठन ऐसा होना चाहिये कि दर्शकों को ऐसा न मालूम हो कि हमलोग किसी अजनबी जगह में या किसी बाइघर में जा गए हैं। जिस स्वाभाविकता के साथ हम घर में रहते हैं, उसी स्वाभाविकता के साथ हम रंगमंच पर रहना है।' जिसका यथासम्भव निर्वाह भी किया गया। फलतः प्रसादोत्तरकालीन इन यथार्थवादी नाटकों का दृश्यविधान तो विषयवस्तु के अनुकूल युग-जीवन से मेल खाता हुआ सरल, अलंकृत तथा सहज उपलब्ध है ही, उसे यथार्थ के अधिकाधिक निकट लाने तथा रंगमंच और जीवन के अन्तर्गत दृश्यों के उद्देश्य से उनमें विरपरिचित रंगसैतों तथा सूक्ष्म विवरणों का भी यथासम्भव प्रयोग किया गया है। नाटक के अधिकांश दृश्य साधारण कमरों, पार्क, गली, सड़क, मैदान आदि के हैं जिन्हें दिये गये रंग सैतों तथा विवरणों की सहायता से रंगमंच पर भलीभाँति उसके यथार्थ रूप में विनिर्मित किया जा सकता है। किन्तु कहीं-कहीं प्रत्यक्ष रंगमंच के अभाव तथा नाटककारों की कल्पनाशीलता के कारण कुछ दृश्य बट्टि एवं डुरुह भी हो गये हैं, जिनकी यथार्थ दृष्टि से रंगमंच पर सम्भव ही न थी यथा 'अंगूरकी बेटी' नाटक का निम्न दृश्य -- 'निकट वन से जाती हुई सड़क, निकट एक नदी। समय - रात। नदी का पुल टूट गया है। टूटे हुए पुल के बागे एक लट्ठे से सड़क रोक दी गयी है। लट्ठे के बीचोबीच एक काठ का बक्स ठटकाया गया है। बक्स के बागे के कुछ भाग में ठाढ़ काँच लगा है, उसमें बड़े बच्चों में सेतरा, बागे

१. लक्ष्मीनारायण मिश्र - 'मुक्ति का रहस्य', में बुद्धिवादी क्यों हूँ', पृष्ठ २४।

रास्ता नहीं है ।' लिखा गया है । एक गधा चरता हुआ जाता है, और उस बक्स के निकट लट्ठे पर अपनी गर्दन झुकाता है । बक्स नीचे गिरता है, ठेंप बुझ जाता है । माधव और प्रतिभा मोटर पर चढ़े हुए जाते हैं । अन्धकार के कारण मोटर लट्ठे को तोड़कर टूटें हुए पुल से नदी में गिर जाती है ।^१ इसी प्रकार के अन्य अनेकों दृश्य सैठ गोविन्ददास के 'भूदान यज्ञ', 'पाकिस्तान', 'गरीबी या जमीनी' तथा 'विकास' नाटकों में भी दिखायी देते हैं जो अपनी विस्तृति एवं बखिलाता के कारण रंगमंच की अपेक्षा फिल्मों के अधिक निकट है और इनका प्रदर्शन भी साधारण यथार्थवादी रंगमंच के विपरीत आधुनिक विशाल रंगमंच की अपेक्षा करता है । इसका मूल कारण नाटककार पर युगीन फिल्मों की तकनीक का प्रभाव था । नाट्य रचना में फिल्मों की तकनीक की महत्ता को प्रतिपादित करते हुए उनका अभिमत था कि 'नाटक और सिनेमा का कहीं-कहीं सुन्दर मिश्रण भी हो सकता है, जैसे युद्ध, चुनाव, भैंस इत्यादि के दृश्य । - - - यदि कुछ पात्रों के मुख से इनका वर्णन कराया जाए - - तो मन पर उतना प्रभाव नहीं पड़ता ।' किन्तु वास्तविकता यह है कि सिनेमा की तकनीक को अपनाने के कारण इनके ये नाटक न तो रंगमंच के उपयुक्त रह सके और न ही चित्रपट के ।

इन विशाल दृश्यों के साथ ही दृश्य-विधान सम्बन्धी एक अन्य कमी जो इन नाटकों में खटकती है वह है दृश्यों का अतिशीघ्र बदलना । यद्यपि अधिकांश नाटककारों ने यथार्थवादी रंगशिल्प का पालन करते हुए अंकों तथा दृश्यों के सम्बन्ध में पर्याप्त मितव्ययिता दिखायी है किन्तु फिर भी कहीं-कहीं दृश्यों की संख्या अनपेक्षित विस्तार पा गयी है । हरिकृष्ण प्रेमी के 'बन्धन' नाटक में तो दृश्यों की संख्या २४ तक पहुँच गयी है जो नाटकीय प्रभाव की दृष्टि से बहुत उचित नहीं है । किन्तु दृश्यों की संख्या अधिक होते हुए भी उनकी तीक्ष्ण दृष्टि रंगमंच के प्रति विशेष रूप से आकृष्ट थी । रंगमंच की सीमाओं का उल्लंघन करते हुए उन्होंने 'विधापान' नाटक की भूमिका में लिखा भी है - 'एक राजमछ, पर के भीतर अथवा ऐसे ही किसी

१. गोविन्द बल्लभ पन्त - 'अंगूर की बेंटी', पृष्ठ १०२

२. सैठ गोविन्ददास - 'नाट्य कला मीमांसा', पृष्ठ २७-२८

दृश्य, जिसमें काफी सजावट करनी पड़ती है, के पश्चात् वैसा ही दृश्य नहीं लाया जा सकता। एक-एक बीज को हटाकर दूसरी रखने के लिए समय चाहिए। इसीलिए उसके बाद ऐसा दृश्य आना चाहिए जिसमें कोई सजावट न हो। अनेक बार 'रंगमंच' की सुविधा के लिए ही कुछ दृश्य घटाने बढ़ाने पड़ते हैं।^१ जिसका ध्यान प्रेमी बी ने अपने नाटकों में सर्वत्र ही रखा है। फलतः उनके अधिकांश नाटकों में एक सजे दृश्य के बाद सड़क, गली, मैदान, बाग तथा पगडंडी इत्यादि कुछ स्थानों का दृश्य है। 'बन्धन' में तो उन्होंने बालकों के क्रिया-व्यापार को लेकर एक प्रासंगिक कथा का ही निर्माण कर दिया है। यह सभी दृश्य सड़क, पगडंडी इत्यादि पर ही अभिनीत हुए हैं जिसका मूल उद्देश्य ही नाटक के रंगमंचीय यथार्थ की रक्षा करना था। जितनी धर में पटों की सहायता से निर्मित रंगमंच पर यह प्रासंगिक दृश्य अभिनीत होते थे उतनी धर में पीछे एक मंच तैयार हो जाता था। इसके अतिरिक्त अन्य नाटकों में वहाँ दो समान दृश्य एक के बाद एक आये हैं वहाँ भी थोड़े से धर फेर के साथ दृश्य-परिवर्तन किया जा सकता है। अतः दृश्यों की अधिकता के कारण इन्हें अभिनेय तो नहीं कहा जा सकता, किन्तु यह अवश्य है कि पात्रों के अतिशीघ्र प्रवेश प्रस्थान के कारण नाटकीय कथा की धारावाहिकता में बाधा उत्पन्न होती है, जो नाटकीय प्रभाव की दृष्टि से उचित नहीं है।

दृश्य-विधान के साथ ही पात्रगत स्वभाविकता भी प्रसादोत्तरकाशीन नाटककारों की एक प्रमुख विशेषता थी। विषयानुक्रम पात्रों की संख्या तो सीमित है ही, पात्रों की वैश्वमूर्धा भी साधारण तथा युग जीवन से मेल खाती हुई है, तथा यह सभी पात्र अपनी सामाजिक स्थिति के अनुसार स्वभाविक भाषा का ही प्रयोग करते हैं। उनकी बोलचाल का लहजा भी आम-जीवन में व्यवहृत मनुष्यों वैसा है जिसके लिये अभिनेताओं को विशेष परिश्रम की आवश्यकता नहीं पड़ती। मनोविश्लेषणात्मक संवादों के बोलने का ढंग अवश्य कुछ बट्टा है तथा विशेष प्रयास की अपेक्षा करता है, किन्तु व्यावहारिक जीवन के प्रत्यक्ष अनुभव के कारण उनका प्रदर्शन भी असाध्य नहीं है।

इसके साथ ही नाटक की यथार्थम्भव स्वभाविक बनाने के लिए प्रसादोत्तर-

कालीन इन सभी नाटककारों ने अभिनयगत स्वाभाविकता पर भी विशेष ध्यान दिया है। इस सम्बन्ध में अपनी सम्मति देते हुए मिश्र जी ने एक स्थान पर लिखा है -- 'तोते की तरह रटे-रटाये शब्दों को रंगमंच पर दुहरा देना ठीक नहीं होता। मुँह से जो शब्द निकले उनके साथ ही शरीर के अंगों का संचालन भी ऐसा होना चाहिए कि जो आपस में सामंजस्य स्थापित कर रंगमंच पर मनुष्य की स्वाभाविक बिन्दगी दिखा दे अथवा हमारा नित्य का जीवन जैसा है रंगमंच का जीवन उसी साथ मेल खा सके। इसी कारण मैंने स्वगत की प्रणाली को अस्वाभाविक समझ कर छोड़ दिया है।^१ वस्तुतः आज का बुद्धिवादी सामाजिक भावनाओं में बहने की अपेक्षा समस्या विशेष के सन्दर्भ में सीधे-विचार तथा तर्क-वितर्क अधिक करता है अतः अधिकांश नाटककारों ने बाह्य उल्लू-कूद तथा अनावश्यक संज्ञाप की अपेक्षा अन्तर्द्वन्द्व मूलक मूक-अभिनय को ही प्रश्रय दिया है। इनके सस्त नाटकीय चरित्र अपने मनोभावों की अभिव्यक्ति शब्दों द्वारा न कर अपने कार्यकलापों द्वारा करते हैं जिसकी अभिव्यक्ति उन्होंने यथावसर अर्द्धवक्तियों अथवा अभिनय संकेतों के माध्यम से की है, जो नाटक की रंगमंचीय परिकल्पना को एक साकार रूप देते हैं। अभिनय सम्बन्धी ये छोटे बड़े निर्देश तो इस युग के नाटकों में सर्वत्र ही बिखरे पड़े हैं। 'सिन्दूर की होली' का एक उदाहरण दृष्टव्य है --

'मुरारीलाल -- हँ ! रजनीकान्त ! अन्त में हो गया - - - - मरवा ही डाला उस बदमाश ने ?

(चन्द्रकला जल्दी से लाल के पास जाती है। रजनीकान्त आँसू सौल देता है और चन्द्रकला उसकी ओर देखने लगती है। उसका सिर फट गया है, खून की धार सिर से होकर पेर तक चली गई है, जिसमें कुरता-धोती रंग गई है। चन्द्रकला जाण मर उसकी ओर देखती है।)

चन्द्रकला -- वाह ! अब भी मुस्कराए ?

(फिर लमाल से अपना मुँह झाँकी हुई भीतर चली जाती है। माहिर अली

वही फर्श पर रक्तीकान्त की लाश के पास बैठ जाता है ।)^१

यद्यपि यह सत्य है कि मूक अभिनय के आग्रह में हिन्दी नाटकों से स्वगतों का बहिष्कार होने लगा था किन्तु अधिकांश नाटककार अभी भी स्वगतों के प्रयोग को मनोभावों के चित्रण एवं अन्तर्द्वन्द्वों के प्रकाशन के उद्देश्य से आवश्यक मानते थे । उनका विचार था कि -- 'भावों का अत्यधिक आविर्भाव हो जाने पर तथा असीम शोक के अवसर पर स्वगत कथनों का प्रयोग स्वाभाविक कहा जा सकता है -- ऐसे अवसरों पर यदि स्वगत कथन न हो तो अस्वाभाविक बात होगी ।' अतः स्वगतों का विरोध होते हुए भी प्रसादोत्तरकालीन इन नाटकों में स्वगतों का खूब प्रयोग हुआ है । सैठ गोविन्ददास, पृथ्वीनाथ शर्मा, उदयशंकर मट्ट, हरिकृष्ण प्रेमी के नाटकों में स्वगतों का प्रयोग विशेषरूप से हुआ है । सैठ गोविन्ददास के नाटकों में तो यह चार-चार पाँच-पाँच पृष्ठ के हैं जो स्वगत भाषण का रूप धारण कर नाटक को अतिरिक्त गति-शीलता प्रदान करने में बाधक प्रतीत होते हैं । इसके अतिरिक्त उदयशंकर मट्ट ने अपने 'कमला' नाटक में स्वगत का प्रयोग अन्य पात्रों के चरित्र पर प्रकाश डालने के लिये तो पृथ्वीनाथ शर्मा ने 'दुविधा' नाटक में अन्य पात्रों की उपस्थिति में तो कहीं-कहीं दृश्य के अन्त में सभी पात्रों के चले जाने पर मुख्य पात्र द्वारा स्वगतों का प्रयोग कराया है, जो रुचिकर तथा स्वाभाविक नहीं कहा जा सकता ।

अतः निष्कर्षतः हम यह कह सकते हैं कि "मंचन के प्रति विशेष दृष्टि रखते हुए भी अधिकांश नाटककार प्रतीति रंगमंच तथा सुस्पष्ट रंगदृष्टि के अभाव में अपने इन नाटकों में वह प्रविष्टता तो न ला सके जो पार्श्ववात्य नाटकों के सन्दर्भ में यथार्थवादी रंगमंच की मुख्य विशेषता थी । किन्तु यह तो मानना ही पड़ेगा कि प्रसाद की साहित्यिक परिष्कृति के बक्कर में बक्कर मारतेन्दु प्रवर्तित जो नाट्यकारा रंगमंच फलतः जन-सामान्य से दूर जा पड़ी थी, प्रसादोत्तरकालीन नाटककारों ने उसे अभिनय गुणों से युक्त कर पुनः जन-सामान्य से जोड़ने का प्रयास किया । यद्यपि हिन्दी नाट्य-जात में यथार्थवादी रंगमंचीय परम्परा की शुरुवात तो लक्ष्मीनारायण मिश्र के

१. लक्ष्मी नारायण मिश्र - 'सिन्दूर की होली' , पृष्ठ ६४

२. सैठ गोविन्ददास - 'नाट्य कला मीमांसा' , पृष्ठ १६-२०

नाटकों से ही हो गयी थी, जहाँ उन्होंने प्रसादकालीन मध्य एवं आकर्षक दृश्यविविधान की अपेक्षा सरल एवं स्वाभाविक दृश्यों की योजना कर नाटक को रंगमंच के सर्वथा अनुकूल बनाने का प्रयास किया था। किन्तु हिन्दी रंगमंच को जनसामान्य के अधिकाधिक निकट लाने का सर्वाधिक श्रेय रंगकर्मी नाटककार उपेन्द्रनाथ अश्व को ही है, जिन्होंने नाट्य-रचना के साथ ही रंगमंच की आवश्यकता पर भी समान रूप से बल दिया। नाटक तथा रंगमंच के अन्योन्याश्रित सम्बन्ध तथा उसकी मौलिक आवश्यकता का विवेचन करते हुए उनका कथन था कि 'यदि आज ऐसक रंगमंच पर खेले जाने वाले नाटक लिखे तो कल रंगमंच भी अपनी बर्षों की नींद से जाग उठेगा। वास्तव में दोनों का आपस में गहरा सम्बन्ध है। - - - मेरा अपना विचार तथा अनुभव है कि ऐसे नाटक अधिक संख्या में लिखे जाएँ, जो रंगमंच पर सुगमता से खेले जा सकें।' जिसका उन्होंने पूर्णतः निर्वाह भी किया। यद्यपि यथार्थ के बाह्य, सतही एवं एक आयामी रूप को अपनाने के कारण उनके अधिकांश नाटक स्कूलों तथा कालेजों के अभ्यर्थीय रंगमंच तक ही सीमित रहे हैं फिर भी अभिनेय एवं रंगमंचीय नाटकों की रचना कर उन्होंने नाट्य-जगत को जो योगदान दिया वह सर्वथा सराहनीय है साथ ही हिन्दी रंगमंच के विकास में एक नये युग का प्रारम्भ करता है, जिसका पूर्ण विकास स्वातन्त्र्योत्तर-काल में रचित नाटकों के माध्यम से हुआ।

निष्कर्ष -

प्रसादोत्तरकालीन नाटकों के विवेचन-विश्लेषण के उपरान्त हम इस निष्कर्ष पर पहुँचते हैं कि प्रसादकालीन स्वच्छन्दतावादी नाटकों की अतिरिक्त भावुकता, कल्पनाप्रियता, आदर्शात्मकता, विमिश्रित एवं अस्वाभाविक घटना-विन्यास तथा काव्यात्मकता की प्रतिक्रियास्वरूप इस युग में यथार्थवादी नाटकों की जिस अभिनव बुद्धिवादी नाट्यपरम्परा की आधारशिला रखी गई थी, वह युग-जीवन की समसामयिक परिस्थितियों से उद्बलित होती हुई युग की एक अनिवार्य आवश्यकता के रूप में सामने आयी। फलतः समसामयिक समस्याओं के प्रति बुद्धिवादी प्रेक्षक के चिन्तन को उद्बुद्ध करने तथा समाज की पतनशील बुद्धिवादी मान्यताओं के प्रति

सण्डनात्मक एवं बौद्धिक दृष्टिकोण अपनाने के उद्देश्य से इस समय सामाजिक समस्या नाटकों का प्रणयन ही अधिक हुआ। यद्यपि प्रसाद के अनुकरण पर इस समय उदयशंकर मट्ट तथा हरिकृष्णप्रेमी इत्यादि नाटककारों के रूप में ऐतिहासिक नाटकों की परम्परा भी विद्यमान रही, किन्तु उनमें इतिहास के प्रति नाटककारों की वह अपूर्व निष्ठा कही नहीं थी जो प्रसाद के नाटकों की विशेषता थी। अतः ऐतिहासिक नाटक लिखे जाने पर भी प्रमुखता यथार्थवादी समस्या नाटकों की ही रही। किन्तु बौद्धिकता एवं सिद्धान्त के प्रति निहित पूर्वाग्रह के कारण उनमें हृदय तत्त्व का समुचित उपयोग न हो सका। फलतः उनमें वह मार्मिकता एवं सौन्दर्यशीलता भी न आ सकी, जो पाठक अथवा प्रेक्षक वर्ग को आमुलतः मग्न कर दे। साथ ही समस्या की सही फहल न होने के कारण अधिकांश नाटक सतही होकर ही रह गये हैं। और यही कारण है कि युग-जीवन की समस्याओं को अपनाने पर भी नाटककार समस्या के सन्दर्भ में कोई निश्चित समाधान न दे सकें वरन् उनका आदर्शवादी रूप ही उनमें यत्र-तत्र अभिव्यक्त हो उठा है, जो युग-यथार्थ को देखते हुए नाटककार की अपनी विवशता भी थी। और इस प्रकार सम्पूर्ण हिन्दी नाट्य-साहित्य कलात्मकता के अभाव में आद-विवाद मूलक रुढ़ा संवादात्मक माषण बनकर रह गया है। जिसमें दृश्यत्व एवं क्रियाशीलता, जो नाटक के अनिवार्य तत्त्व माने जाते हैं, का सर्वथा अभाव रहा है। यद्यपि कलात्मकता एवं रंगशिल्प की दृष्टि से यथार्थवादी नाटकों के इस दोष को नकारा नहीं जा सकता, किन्तु सत्य तो यह है कि स्वल्प घटना, सीमित क्रिया-व्यापार एवं व्यंग्यपूर्ण कथोपकथनों के माध्यम से उन्होंने अपने युग यथार्थ को जिस सजीवता के साथ रूपायित किया है वह सर्वथा प्रशंसनीय है तथा परवर्ती-नाटककारों के समस्त नाट्य रचना का एक नवीन आदर्श प्रस्तुत करता है। और जहाँ तक कलात्मकता का प्रश्न है तो वह भी समय के साथ-साथ उच्चोच्च विकास की ओर प्रयत्नशील है। उपेन्द्रनाथ अशक के नाटकों में किये गये शिल्प-सम्बन्धी विविध प्रयोग यथार्थवादी समस्या नाटकों के कलात्मक सौन्दर्य एवं उन्नत मविष्य के ही परिचायक है, जिसका पूर्ण विकास स्वातन्त्र्योच्चकालीन नाटकों में दृष्टिगत है।

अध्याय ई

स्वातन्त्र्योत्तर युग

स्वातन्त्र्योत्तर युग (सन् १९४७ से १९७० ई० तक)

१५ अगस्त सन् १९४७ भारतीय इतिहास का वह युगान्तरकारी प्रस्थान बिन्दु है जहाँ से युग का सम्पूर्ण वार्त्तिक, सामाजिक एवं सांस्कृतिक जीवन स्वातन्त्र्य चेतना से भरकर एक नवीन मोड़ लेता है। अस्तु, भारतीय राजनीति में स्वतन्त्रता प्राप्ति का जो संघर्ष अभी तक ब्रिटिश सरकार के विरुद्ध लड़ा जा रहा था, वही स्वतन्त्रता के स्वर्णिम प्रभात में नवीन आशा एवं उत्साह से भरकर देश के नव-निर्माण की ओर सक्रिय हुआ। फलतः संघर्षरत भारतवासियों के समक्ष अब एक ही उद्देश्य एवं लक्ष्य था और वह था देश का पुनर्गठन तथा समाजवादी समाज की स्थापना, जहाँ न वर्ग संघर्ष हो और न शोषण वरन् सर्वत्र सुख शान्ति एवं समृद्धि का वातावरण हो, जिसमें समस्त भारतवासी अपने दुखों एवं कष्टों को मूलकर राहत की सांस ले सकें। जिसको संकलीभूत करने के लिये सरकार की ओर से राष्ट्र के बहुविक विकास की योजनाएँ भी बनायी गयी, किन्तु भारत की नवोद्भूत समस्या भारत-पाक विभाजन, शरणार्थी समस्या तथा विदेशी आक्रमणों के कारण देश के इन विकास कार्यों में आशातीत सफलता न मिल सकी और भारत का सुख शान्ति एवं समृद्धि का वह सपना जो भारतवासियों ने स्वतन्त्रता के पहले देखा था, एक सपना बन कर ही रह गया। इससे भारत की अर्थव्यवस्था को तो बक्का लगा ही, भारतवासियों की युग व्यापी राष्ट्रीय एवं सामाजिक चेतना भी व्यक्ति के स्व में केन्द्रित हो चली। इसका परिणाम यह हुआ कि व्यक्ति परमार्थ, राष्ट्रसेवा एवं समाज सेवा की अपेक्षा स्वार्थ सेवा को ही अपने जीवन का परम लक्ष्य मान बैठा और बोरी-बैझमानी, भ्रष्टाचार तथा शोषण उसके जीवन के अमिन्न अंग बन गए। अन्य वर्गों का तो कहना ही क्या? स्वयं राष्ट्रीय नेतागण जो कुछ दिन पूर्व तक देश भक्ति एवं राष्ट्रीय श्रुति का नारा लगा रहे थे, शासनसत्ता को प्राप्त करते ही स्वार्थ पूर्ति में संलग्न हो गये और लोकहित के विपरीत अब उनका एक मात्र लक्ष्य हो गया अपना तथा अपने परिवार का हित साधन। जिससे सर्वत्र अनैतिकता एवं अव्यवस्था का बाहुल्य तो हुआ ही, राष्ट्रीदार एवं जनहित सदृश पवित्र आदर्श भी अपनी अर्थव्यवस्था को छोड़ चुनावों को जीतने के साधन बन गये, साथ ही भारत की अक्षण्ड राष्ट्रीयता के विपरीत देश में प्रान्तीयता अथवा भाषावाद जैसी नवीन समस्याएँ भी उत्पन्न

हुई, जिसने मनुष्य को मानसिक रूप से विघटित कर, यथार्थ के कठोर घरातल पर ला खड़ा किया, जहाँ सर्वत्र अभाव, शोषण तथा अन्याय का साम्राज्य था ।

जन-जीवन में व्याप्त इन राजनैतिक विसंगतियों के साथ ही देश की औद्योगिक परिस्थितियों ने भी महानगरों की यान्त्रिक विषमताओं को बन्म देकर जनबीपन, एकाकीपन एवं मानवीय सम्बन्धों की यन्त्रणा के रूप में सामाजिकों का मानसिक विघटन किया । और यही कारण है कि मनुष्य आज मौक्तिक सुखों की कामना से प्रेरित होकर जितना ही अधिक सम्पन्न बनने की कोशिश कर रहा है, विदम्बना यह है कि वह मानसिक रूप से उतना ही विपन्न होता जा रहा है । अर्थयुग की विषमताओं ने उसके अन्तर्मन में द्विप भावनाओं के प्रोत को सुसाकर पाषाण बना दिया है अतः वह सबके बीच रहकर भी अपने को असहाय महसूस करता है जो कि आज के मानव की सबसे बड़ी समस्या है । यद्यपि इसका किंचित् अनुभव स्वतन्त्रता पूर्व ही कुछ जागृत साहित्यकारों को होने लगा था किन्तु अपने विकसित रूप में, युग की एक महत्वपूर्ण समस्या का रूप धारण कर वह स्वातन्त्र्योत्तर युग में ही सामने आयी ।

स्वातन्त्र्योत्तर भारत में उत्पन्न इन राष्ट्रीय समस्याओं के साथ ही द्वितीय महायुद्ध के उपरान्त उत्पन्न अन्तराष्ट्रीय सामाजिक विसंगतियों ने भी भारत-वासियों की मानसिकता को प्रभावित किया । यों तो इस विश्वयुद्ध की नरसंहारक पाश्विकता ने सर्वत्र ही व्यक्ति के आस्था विश्वास एवं सामाजिक मूल्यों का विध्वंस कर मानसिक विघटन की स्थिति उत्पन्न कर दी थी, जिसका अनुभव विश्व का समस्त बुद्धिजीवी वर्ग कर रहा था । किन्तु भारतीय जन-जीवन में इस विश्वयुद्ध का सर्वाधिक प्रभाव व्याप्त गरीबी, हिंसा-मारकाट, एवं बेरोजगारी के रूप में आया, जिसने भारत के आर्थिक जीवन को विषम बनाते हुए पारिवारिक एवं सामाजिक सम्बन्धों पर भी कुठाराघात किया और मनुष्य धन के लोभ में अपने परम्परागत मानवीय आदर्शों की अहेलना कर नितान्त पशुता एवं नीचता पर उतर आया ।

समग्रतः देश में व्याप्त इन विसंगतियों का ही परिणाम है कि मनुष्य आज संक्रान्ति की ऐसी विदम्बनापूर्ण स्थिति में जा रहा है जहाँ उसके समक्ष कोई

निश्चित लक्ष्य नहीं है, वह यह नहीं सोच पा रहा है कि वह क्या करे ? वरन् सत्य तो यह है कि आज मनुष्य के समस्त चारों ओर कुप्टा, निराशा, मय संत्रास एवं घुटन का ऐसा घना अन्धकार छाया हुआ है जिससे बाहर निकलना किसी भी सहृदय सामाजिक के लिये दुष्कर ही नहीं असम्भव सा प्रतीत होता है । अतः वह अपने बाह्य परिवेश से द्रव्य होकर नितान्त अन्तर्मुखी होता जा रहा है । स्वातन्त्र्योत्तर युग का सम्पूर्ण नाट्य साहित्य सामाजिकों की इस विघटित मनःस्थिति का प्रत्यक्ष प्रमाण है जहाँ नाटककार ने नाट्यरचना के प्रचलित मानदण्डों -- महान एवं आदर्श चरित्रों - की उपेक्षा कर वर्तमान जीवन की विसंगतियों में घुटते एवं टूटते मूल्यच्युत तथा दिज्ञा-हारा मनुष्य के जीवन को ही अपने नाटकों का प्रतिपाद्य बनाया । यों तो प्रसादोत्तर युगीन नाटककारों का मुख्य प्रतिपाद्य भी उनके अपने युग का संघर्षरत एवं यथार्थ मानव ही था किन्तु युग दृष्टि के बदलने तथा यथार्थ के अधिकाधिक बटिल रूप धारण करने के कारण आज उसके स्वरूप में नितान्त भिन्नता आ गयी है वह यह कि प्रसादोत्तर युग में समसामयिक परिस्थितियों से संघर्षरत मानव के समस्त जहाँ भारतीय आदर्शों एवं संस्कारों का एक बाह्य आदर्श क्रियाशील रहा है, वही स्वातन्त्र्योत्तर युग का नाटकीय चरित्र अपने चारों ओर के वातावरण से निराश तथा मानसिक तनाव से पीड़ित युग का सर्वाधिक पराजित एवं सन्निहत मानव है जो सामाजिक परिस्थितियों से प्रत्यक्ष लड़ने की अपेक्षा आत्म विश्लेषण एवं आत्म पीड़ा का दुःख भोग रहा है । अतः इस युग के नाटकों में घटनाओं की अपेक्षा संवेदनों तथा वर्ग पात्रों की अपेक्षा व्यक्ति की निजी अनुभूतियों को ही महत्व दिया गया है, जिनके प्रतिपादन के लिये नाटककारों ने कभी ऐतिहासिक पौराणिक सन्दर्भों का सहारा लिया है तो कभी सामाजिक विसंगतियों से प्रत्यक्ष साक्षात्कार भी कराया है । किन्तु इनकी सर्वप्रमुख विशेषता थी यथार्थ के साथ कल्पना का अमृतपूर्व समन्वय । वस्तुतः प्रसादोत्तर युग में जो नाटक कलात्मकता के आवेग में मात्र विवादात्मक अथवा विवरणात्मक बनकर अपनी इयत्ता खो रहा था उसे इस युग में नाटककारों ने अपने अभिनव नाट्य प्रयोगों द्वारा एक नवीन दिज्ञा दी । स्वातन्त्र्योत्तर युग में लिखे गये 'कोणार्क', 'अन्धायुग', 'बाबाद का एक दिन', तथा 'लहरों के राबर्स' प्रभृति नाटक उनके इस अभिनव-प्रयोग तथा कलात्मक रुचि के ही स्पष्ट परिचायक हैं जहाँ नाटककारों ने अपने प्रतिपाद्य को सहज सदैव एवं सम्प्रेषणीय बनाने के लिये परम्परागत जीवन-सन्दर्भों, चरित्रों

तथा रंगतत्त्वों का परम्परा से हटकर सर्वथा नवीन मौलिक एवं कलात्मक उपयोग किया है। यद्यपि प्रत्यक्षातः यह ऐतिहासिक नाटक है किन्तु यथार्थ के प्रति सच्चा रहते हुए उन्होंने इतिहास चित्रण का जो नवीन उपयोग किया है, चरित्रों को इतिहास के बने बनाये साँचों से पृथक् कर उन्हें जो सर्वथा नवीन एवं मानवीय रूप दिया है वह नाटककार की तीक्ष्ण यथार्थ दृष्टि को ही स्फूर्तित करता है। इसके अतिरिक्त पूर्व प्रचलित सामाजिक नाट्य परम्परा का अनुगमन करते हुए इस समय जो सामाजिक नाटक लिखे जा रहे थे, अपने नित नूतन प्रयोगों द्वारा उन्होंने भी समकालीन यथार्थ अथवा-युगीन सन्दर्भों के विश्लेषण की दृष्टि से एक महत्वपूर्ण भूमिका निभायी।

इस प्रकार यथार्थवादी जीवन सन्दर्भों के ग्रहण की दृष्टि से इस समय दो प्रकार के नाटक दिखायी देते हैं पहला 'कोणार्क' तथा 'अन्याय' की परम्परा में लिखे गये इतिहासाश्रित नाटक दूसरे परम्परित सामाजिक नाटक। जिन्हें प्रस्तुत अध्याय में— (१) इतिहासाश्रित सामाजिक नाटक तथा

(२) समसामयिक जीवन से प्रत्यक्षातः सम्बद्ध नाटक। इन दो वर्गों में विभक्त कर अध्ययन का विषय बनाया गया है।

इतिहासाश्रित सामाजिक नाटक

यह नाट्य रचना का वह सर्वथा नवीन रूप है जहाँ इतिहास और यथार्थ दो भिन्न क्षोरों पर होते हुए भी परस्पर अत्यन्त समीप जा गये हैं। यों तो मारतेन्दु युग से ही ऐतिहासिक नाटकों की एक स्वस्थ परम्परा रही है और सभी ने युगानुरूप ऐतिहासिक सन्दर्भों को ग्रहण कर समय-समय पर अपने मनोभावों एवं युग यथार्थ को अभिव्यक्ति प्रदान की है किन्तु उस समय इन ऐतिहासिक नाटकों में जो महत्व इतिहास अर्थात् ऐतिहासिक तथ्यों एवं घटनाओं को दिया जाता था वह यथार्थ को नहीं। नाटककार का सम्पूर्ण प्रयत्न अपने ऐतिहासिक चरित्रों को एक अपूर्व गरिमा प्रदान कर उन्हें यथासम्भव वादार्थ रूप में प्रस्तुत करना था, किन्तु इन समसामयिक नाटककारों ने इतिहास को उसके परम्परित महिमामंडित रूप से निकाल कर एक सर्वथा मौलिक वाधार दिया। और यही कारण है कि स्वातन्त्र्योत्तर काल में रचित इन ऐतिहासिक नाटकों का इतिहास अप्रसिद्ध ऐतिहासिक नाटककारों की भाँति वादार्थों का इतिहास न होकर मानवीय अनुभूतियों का इतिहास है, जहाँ नाटककार ने इतिहास का मात्र वाधार

लेकर समसामयिक युग की विसंगतियों में घुटते हुए मनुष्य के अन्तर्संघर्षों, मूल्यच्युत स्थिति तथा दिशाहीनता का यथार्थ चित्र प्रस्तुत किया है।

अतः हम कह सकते हैं कि स्वातन्त्र्योत्तर युग में लिखे गये ऐतिहासिक नाटकों की पूर्ण सार्थकता प्राचीन ऐतिहासिक पौराणिक चरित्रों की आधुनिक सन्दर्भ में संप्रति बैठाने में ही थी जिसके लिए नाटककारों ने अपने नाटकों में सर्वत्र अतीत को वर्तमान, वर्तमान को भविष्य और भविष्य को अतीत के दर्पण में देखने का प्रयास किया है। मोहन राकेश के ऐतिहासिक नाटकों का विश्लेषण करते हुए तिलकराज शर्मा ने लिखा भी है कि 'इतिहास मात्र वहाँ बल पाने के लिये अपनायी गई घूमिल घुलि घुसरित पगडंडी मात्र ही है ताकि उस पर चलकर वे अपनी आधुनिक मानसिकता की नाटकीय यात्रा सम्पादित कर सकें। अतीत के थूँधले या अविज्ञात पृष्ठों में से भी उन्होंने अपने ही युग की सम्वेदनाओं को खोज निकाला है।^१ जिससे स्पष्ट है कि इतिहास इनके लिये साध्य न होकर उनके असीम तन्मय पहेलियों का साधन मात्र था साथ ही इतिहास के प्रति इनकी दृष्टि किसी अन्वीक्षाक अथवा इतिहासकार की न होकर एक कलाकार की ही रही है, जो किसी भी बाह्य वस्तु का उपयोग अपनी कला को निसारने एवं उसे कमनीय बनाने के लिये ही करता है व्यर्थ उसके बाल में उलझता नहीं है। और यही कारण है कि ऐतिहासिक पौराणिक चरित्रों एवं पृष्ठभूमि को ग्रहण करने पर भी वह प्रचलित अर्थों में ऐतिहासिक नाटक नहीं बन पाये हैं वरन् सत्य तो यह है कि उन्होंने अजप्रसिद्ध ऐतिहासिक पौराणिक चरित्रों को युग सापेक्ष नई भूमिकाएँ देकर आधुनिक जीवन सन्दर्भों में सार्थक मंगिमाएँ प्रदान की हैं। फलतः उनके समस्त ऐतिहासिक चरित्र अच्छाइयों बुराईयों एवं अन्तर्द्वन्द्वों से पूर्ण सामान्य मनुष्य का ही प्रतिनिधित्व करते हैं। 'अन्धाधुन' का युयुत्स, 'बाघाढ़ का एक दिन' का कालिदास तथा 'लहरों के राजहंस' का नन्द ऐसे अन्तर्द्वन्द्वपूर्ण ऐतिहासिक चरित्र हैं बिनके चित्रण में नाटककार ने उनके इतिहास सम्मत रूप की अपेक्षा उनके मानवीय पक्ष को ही अधिक उभारा है। निष्कर्षतः एक वाक्य में यदि कहना चाहें तो कह सकते हैं कि इतिहास और यथार्थ का अपूर्व गठबन्धन ही इन इतिहासाश्रित नाटकों की मुख्य विशेषता है जिसके लिये नाटककारों ने मिथकों तथा प्रतीकों का भी सार्थक एवं सफल प्रयोग किया

१. जयदेव तनेबा - 'समसामयिक हिन्दी नाटकों में चरित्र सृष्टि', पृष्ठ १११।

२. तिलकराज शर्मा - 'अपने नाटकों के दायरे में मोहन राकेश', पृष्ठ १५२-१५३

है। मिथकों की अर्थव्यंजक क्षमता से परिचित कराते हुए डॉ० लाल ने इन्हें जीवन से कटे लोगों तक पहुँचने की सीढ़ी बताया है। इस सम्बन्ध में उनका विश्वास था कि आधुनिक जीवन के चतुर्दिक दबाव के कारण व्यक्ति अपने यथार्थ से कटकर ऐसी अपहुँच बगह जा बैठा है जहाँ नाटककार का सीधे पहुँचना कठिन है अतः वह उस तक पहुँचने के लिये एक माध्यम के रूप में मिथक, प्रतीक, बिम्ब, नाटक चित्र, धर्म कथा आदि का सहारा लेता है।

अतः यह निर्विवाद है कि स्वातन्त्र्योत्तर नाटकों में ऐतिहासिक पौराणिक पात्रों के सन्दर्भ में समकालीन मनुष्य के अन्तर्दिन्द्र और आधुनिक युगबोध को ही अमि-व्यक्ति प्रदान की गई है। और इनकी इस विशेषता को लक्ष्य करके ही हमने प्रस्तुत अध्याय में ऐतिहासिक नाटकों को इतिहासाश्रित सामाजिक नाटक इस नवीन नाम से सम्बोधित किया है।

हिन्दी नाट्य जगत में यथार्थ लेखन की इस नवीन परम्परा का प्रथम उद्घोष सन् १९५१ में जगदीश चन्द्र माथुर के 'कोणार्क' नाटक से माना जाता है जिसने हिन्दी नाटक को विकास के विविध आयाम दिये। श्री नेमिचन्द्र बेन के अनुसार 'उसमें एक बीते हुए युग के सन्दर्भ में एक समकालीन जीवन्त भावस्थिति का अन्वेषण किया गया है, जिसमें घटनाओं, पात्रों और भाषा को एक से अधिक स्तर और आयाम प्राप्त होता है और संभाव्य निहित नाटकीय अर्थों का महत्त्व बढ़ जाता है।' विषय-वस्तु की दृष्टि से इसमें नाटककार ने कोणार्क मन्दिर के निर्माण से सम्बन्धित एक प्रचलित किंवदन्ति के आधार पर स्थापित सत्ता तथा आधुनिक कलाकार और उसकी सृजन प्रेरणा के बीच उठ रहे अन्तःसंघर्षों एवं विचारों को स्वर दिया है। कोणार्क के ध्वंस के मूल में नाटककार ने 'मुझे' तो लगा जैसे कलाकार का युग-युग से मौन पौरुष जो सौन्दर्य सृजन के सम्मोहन में अपने को मूल जाता है कोणार्क के सप्टन के क्षण में फूट निकला हो।^१ वस्तुतः नाटक की आत्मा को ही चोटित करता है। जैसे नाटककार ने प्रणय की अठखेलियों और भाग्य के थपड़ों के माध्यम से एक सांस्कृतिक

१. डॉ० लक्ष्मी नारायण ठाकुर - 'कलङ्की', पृष्ठ १३

२. नेमिचन्द्र बेन - 'प्रसादोत्तर नाट्य साहित्य' शीर्षक

'हिन्दी साहित्य' तृतीय स्रष्ट, सम्पादक - धीरेन्द्र वर्मा इत्यादि, पृष्ठ ४०३।

३. जगदीश चन्द्र माथुर - 'कोणार्क' पृष्ठ ६

पृष्ठभूमि प्रदान की है। यद्यपि इसमें राजा नरसिंह देव और राजराज चालुक्य जैसे महामंत्री का वर्णन कर नाटक को ऐतिहासिक आधार दिया गया है किन्तु नाटककार ने इन ऐतिहासिक चरित्रों को प्रधानता न देकर मन्दिर के साधारण शिल्पी विशु तथा धर्मपद के जीवन को ही उभारा है, जो ऐतिहासिक परिवेश में जन्म लेने पर भी मूलतः युग भावना के विराट् प्रतिनिधि तथा कला की दो युग प्रवृत्तियों के चोक्क बनकर आ रहे हैं। विशु कला के प्राचीन युग की साकार प्रतिमा है तथा कोरी शिल्प साधना का विश्वासी है। वह कला की राजनैतिक चेतना और विद्रोही स्वभाव से दूर रहना चाहता है अतः कहता है शासन के मामलों में पढ़ना हम शिल्पियों के लिये अनधिकार चैष्टा होगी।^१ किन्तु धर्मपद के लिये कला का पूर्ण विकास युग चेतना से सम्बद्ध होने में ही है उसकी वाणी में आज का युग बोल रहा है, उसके माध्यम से हजारों लाखों पीड़ित उपेक्षित मुक्त जनता का दर्द मुख हो उठा है। विशु से तर्क करते हुए एक स्थान पर वह कहता है, 'जीवन के आदि और उत्कर्ष के बीच एक और सीढ़ी है - जीवन का संघर्ष। आपकी कला उस संघर्ष को मूल गई है। जब मैं इन मूर्तियों में बंधे रहूँ तो जोड़ों को देखता हूँ तो मुझे याद आती है पसीने में नहाते हुये किसान की, कोसों तक धारा के विरुद्ध नौका को खेने वाले मल्लाह की, दिन-दिन भर कुल्हाड़ी लेकर खटने वाले लकड़हारे की। - - - इसके बिना जीवन खुरा है आचार्य।^२ जो अप्रत्यक्ष रूप से नाटककार के समालोचन समाजवादी विचारों का ही चोक्क है और यही कारण है कि वह महामात्य द्वारा शिल्पियों पर किये गये अत्याचारों के विरुद्ध आवाज ही नहीं उठाता बल्कि अत्याचारी से प्रत्यक्ष संघर्ष भी करता है।

इस प्रकार प्रत्यक्षतः नाटक का मूल स्वर अत्याचारी के विरोध में जन-शक्ति का संघर्ष है साथ ही इसमें साम्राज्यशाही के विरुद्ध जनता की उस शक्ति की उभार गया है जो राज्यों की माग्य विधायिका है, जिसके इंगित पर सम्राटों का माग्य बनता है।^३ इसी को संकेतित करते हुए धर्मपद शैवालिक से कहता है - 'बहुत हुवा दुस बहुत हुवा दुत। क्या हम लोग मेड़ करियाँ हैं जो चाहे किसी हवाले कर

१. जगदीशचन्द्र माथुर, 'कोणार्क', 'संस्मरण', पृष्ठ २८

२. जगदीशचन्द्र माथुर, 'कोणार्क', पृष्ठ २८ २६

३. बच्चन सिंह - 'हिन्दी नाटक', पृष्ठ १२०

दी जाय ।^१ किन्तु इसे एक सांस्कृतिक पृष्ठभूमि में प्रस्तुत कर नाटककार ने उसे गहन मानवीय अनुभूति और काव्यात्मक सौन्दर्य भी प्रदान किया है ।

कोणार्क के पश्चात् माथुर की दूसरी उल्लेखनीय रचना 'शारदीया' है जो १६ वीं शताब्दी के मकराठा इतिहास से सम्बन्धित है । विषय की दृष्टि से इसमें भी नाटककार ने ऐतिहासिक पृष्ठभूमि में एक कलाकार और उसके प्रेरणास्रोतों का परिवेश के साथ सम्बन्ध ही दिखाया है किन्तु भाषा, शिल्प तथा चरित्र सृष्टि में अनेक दृष्टि से एक कदम आगे होने पर भी इसमें नाटककार के अश्लेष पंचतोलियां साड़ी के सृष्टा की समस्याओं की अपेक्षा ऐतिहासिक घटनाएँ ही प्रबल हो गई हैं जिससे नाटक के रूप बंध में भी असन्तुलन आ गया है ।

किन्तु युगीन यथार्थ के चित्रण की दृष्टि से कादीश चन्द्र माथुर का 'पल्ला राजा' पुनः एक उल्लेखनीय रचना है । यद्यपि इसमें वर्णित मुख्य कथा मूलतः पुराणों से ही ली गयी है किन्तु अपनी कल्पनाशीलता के बल पर नाटककार ने उसे वाघुनिक परिवेश एवं युगीन जीवन-सन्दर्भों से जोड़ दिया है । प्रस्तुत नाटक में जो कथा उठाई गई है परोक्षा रूप से वह भारत की स्वतन्त्रतापूर्ण एवं स्वातन्त्र्योद्धार सामाजिक, आर्थिक एवं राजनैतिक जीवन को ही प्रतिबिम्बित करती है । वस्तुतः नाटक में वर्णित वेन की हत्या वाघुनिक सन्दर्भों में और कुछ नहीं भारतीयों द्वारा अंग्रेजी सत्ता के नाश का प्रतीक है और उसके मन्थन से उत्पन्न जमापुत्र और मानस पुत्र देश की शोषित जनता तथा समाजहीन नेतागणों का ही प्रतिनिधित्व करते हैं जो उस विदेशी सत्ता के मन्थन से अर्थात् उसी के अत्याचारों के परिणाम स्वरूप उत्पन्न हुए हैं और देश की उन्नति तथा राष्ट्रीय एकता के विकास के लिए अनेक बाधाओं एवं व्यवधानों के बाव में संघर्षशील हैं । उर्वी एवं कवच के माध्यम से नाटककार ने देश में व्याप्त अकृत समस्या को भी उठाया है उर्वी का यह कथन -- 'तुम राजा हो कार्य और अनार्य, नाग और निषाद, स्त्री का ताना बाना ही तो तुम्हारा राज वस्त्र है । इन्हें मिटाओगे तो समाज का आधार मजबूत होगा, अलग रहोगे तो समाज भी टूट-टूट होगा और धर्म भी ।'^२ अप्रत्यक्ष रूप से देश में फैली कुबालत की भावना के विपरीत समाजवाद की

१. कादीश चन्द्र माथुर - 'कोणार्क', पृष्ठ ५२

२. कादीश चन्द्र माथुर - 'पल्ला राजा', पृष्ठ ८०

स्थापना पर ही बल देता है। आक्रमों पर होने वाले दस्युओं के आक्रमण देश पर होने वाले विदेशी आक्रमणों (चीनी आक्रमण) के प्रतीक हैं। इसकी अतिरिक्त जो पौराणिक चरित्र उन्होंने अपने नाटक में ग्रहण किये हैं वे भी प्रतीकार्थ रूप में सम्कालीन मानव का ही यथार्थ चित्र प्रस्तुत करते हैं। नाटक का नायक प्रथु युगीन राजनीतिक नेता जवाहरलाल नेहरू का प्रतीक है। जिस प्रकार प्रथु ने, देश की उन्नति के लिए, प्रथम राजा निर्वाचित होकर पृथ्वी का दोहन किया था उसी प्रकार जवाहरलाल नेहरू ने भी भारत के प्रथम प्रधानमंत्री निर्वाचित होकर देश की उन्नति के लिये पंचवर्षीय योजनाओं को प्रारम्भ करवाया।

नाटक का दूसरा प्रमुख चरित्र उर्वी है। वह धरती और भूचण्डी का प्रतीक बनकर नाटक में अवतरित हुई है तथा प्रथु के सोये हुए पुरुषार्थ को जागती है— 'तुम राजा हो, प्रजा के नेता हो। तुम्हारा पुरुषार्थ सिर्फ युद्ध और संघर्ष में ही तो नहीं है। मैं वसुन्धरा हूँ, मुझे दुह कर अशुभ वस्तुओं को निकालने में भी तुम्हारा पुरुषार्थ है और तुम्हारी प्रजा का धर्म है। तुम कार्य कुल के पहले राजा हो। हे राजन्, कर्म पुरुष बनो।' ^१ उसी इस उद्बोधन में यथार्थवादी वैज्ञानिक दृष्टि के ही दर्शन होते हैं, जो वैज्ञानिकता के प्रभाव-स्वरूप रुढ़ियों एवं अन्धविश्वासों का विरोध कर कर्म को महत्व देती है। 'कवच' स्वातन्त्र्योत्तर भारत की छाव्य, असहाय, पीड़ित एवं उपेक्षित जनता के नेता का प्रतीक है जो अपनी स्थिति को सुधारने के लिए निरन्तर संघर्षशील है। नाटक में आगत गर्ग, अत्रि आदि मुनिगण स्वतन्त्र भारत के मन्त्रिमण्डल के सदस्यों के प्रतीक हैं जो सदैव अपने स्वार्थ साधन की चिन्ता में ही मग्न रहते हैं। इन मुनियों के माध्यम से नाटककार ने सम्कालीन नेताओं एवं सुविधामयी वर्ग पर तीव्र व्यंग्य प्रहार किया है। सब पूछा जाय तो यहाँ नाटककार ने देश की विषम परिस्थितियों से अनुप्राणित होकर ही गर्ग आदि मन्त्रिमण्डल के सदस्यों पर इन दुर्भावनाओं को आरोपित किया है, क्योंकि उनकी ये चारित्रिक विशेषताएँ पूर्व की अपेक्षा आज के जीवन में अधिक सत्य चरितार्थ होती हैं। बाँध के काम में व्यवधान डालने का प्रसंग तो नाटककार ने अपने प्रत्यक्ष अनुभव के आधार पर ही नाटक में चित्रित किया है। प्रस्तुत नाटक की विशेष टिप्पणियों के अन्तर्गत नाटककार ने

स्वर्य सँकेत किया है 'नाटक में जिस तरह बाँध के काम में ढील डालने का स्वार्थक^१ कुचक्र दिखाया गया है वह एक सत्य घटना पर आधारित है। मेरी जानकारी में वर्षों हुए बाढ़ को रोकने के लिए एक बाँध की मरम्मत में एक स्थानीय नेता के दुर पर इसीलिए ढील-ढाल दी गई थी कि अगर अधिक मजदूर भेजे जाते तो उन स्थानी नेता की पार्टी के मजदूरों के वेतन में कमी हो जाती।'

इस प्रकार ऐतिहासिक-पौराणिक कथावस्तु से परिवेष्टित होते हुए मैं मूलतः यह नाटक आधुनिक जीवन की समस्याओं, घटनाओं एवं चरित्रों को ही प्रकट करता है। नाटक की विषयवस्तु के सम्बन्ध में स्वर्य नाटककार का कथन है कि 'हरेक नाटककार को अपने अनुभव के दायरे में से ही समस्याएँ और परिस्थितियाँ बैचन करती हैं, और उन्हें उजागर करने के लिए वह पात्र और प्रसंग सोजता है। उन्हें ही मंच की परिधियों में बैठाता है। यही मैंने इस नाटक में किया है। - - - - वैदिक और पौराणिक साहित्य पुरातत्त्व एवं इतिहास, लोकगीत और बोलचाल-- इन सभी में मुझे प्रतीकों के उपकरण मिले हैं उन समस्याओं को प्रकट करने के लिए जिनसे मैं इस नाटक में झूकता रहा हूँ। वे समस्याएँ सर्वथा आधुनिक हैं, वे ऊष्मने मेरा 'मोगा हुआ यथार्थ' है।'^२

नाटक में जागत समस्याओं के इस यथार्थ रूप को देखकर ही प्रस्तुत नाटक के सम्बन्ध में गोविन्द चातक का कथन है कि 'ऊपर से अयथार्थ लगने वाली यह कृति मूल मानवीय यथार्थ का ही अधिक प्रामाणिक उद्घाटन करती है। किन्तु माथुर का यथार्थ समाजवादी यथार्थ नहीं है -- वह एक ऐसी निर्मित और सर्वनग्राही मनोस्थिति का यथार्थ है जिसमें अयथार्थ भी यथार्थ जैसी विश्वसनीयता प्राप्त कर लेता है।'^३

भारतीय राजनीति के एक ऐसे ही चिर परिचित यथार्थ को डॉ० लक्ष्मी

१. जादीश बन्ध माथुर - 'पल्ला राबा', पृष्ठ ११४

२. जादीश बन्ध माथुर - 'पल्ला राबा', मूफिका

३. गोविन्द चातक - 'नाटककार जादीशबन्ध माथुर', पृष्ठ ६१

नारायण ठाल ने अपने 'कलंकी' नाटक में तन्त्र साधना तथा कलंकी अवतार के मिथक रूप में प्रस्तुत किया है। यद्यपि तन्त्रकाल से सम्बन्धित होने के कारण नाटक में तन्त्र साधना के अनेक शब्दों तथा विश्वासों की अभिव्यक्ति हुई है किन्तु हेरूप और तारा के माध्यम से नाटककार ने उसे सर्वथा नये अर्थों में ग्रहण किया है, उनके चरित्र के अनुरूप उसे नये यथार्थवादी परिदृश्य में देता है। अतः तांत्रिक के श्वसाधना के विषय में यह कहने पर कि 'यह (परिवर्तन) उस दृष्टि में होगा जब यह श्व बीवित मनुष्य की माँति बाँटे करेगा - - - - - जो पड़े हुए श्व का मुँह जब साधक की ओर घूम जायेगा।' हेरूप कहता है -- 'हाँ यथार्थ को यदि बदला जा सकता है, तो केवल उसका सामना करके ही। जब जोधा पड़ा मुँह सामने आएगा। - - - यथार्थ का सामना करके ही किसी तांत्रिकता से नहीं।' जो अप्रत्यक्ष रूप से अपने यथार्थ से दूर पड़े लोगों को यथार्थ में रहने का संदेश देता है। बोधिसत्व कथा का संकेत भी नाटककार ने अप्रत्यक्ष रूप से ज्ञानान्धकार में सोयी भारतीय जनता में जागृति एवं आत्मविश्वास की भावना भरने के उद्देश्य से ही किया है।

इस प्रकार नाटक का केन्द्रीय चरित्र हेरूप तन्त्रकाल का होकर भी एक यथार्थवादी चरित्र है जो अपनी विवेकशीलता, स्पष्टवादिता के आधार पर शास्त्रों की षडयन्त्रपूर्ण नीतियों का रहस्योद्घाटन कर भावी सुख की वाशाओं में सोयी भारतीय जनता को भी उतना ही प्रभावित करता है जितना कलंकी अवतार की प्रतीक्षा में रत तन्त्रकालीन अन्धविश्वासी जनता को। स्वयं नाटककार के शब्दों में ' - - - - मध्ययुग में जो तन्त्रसाधना के नाम पर श्वसाधना थी, वही आज प्रजातन्त्र के नाम पर मतगणना नहीं है क्या ? श्वसाधना कब पूरी मानी जाती है ? जब जोधा पड़े हुए श्व का मुँह उसकी पीठ पर लड़े हुए साधक की ओर घूम जाएगा, तब वह बीवित मनुष्य की माँति उससे बाँटे करेगा। क्या यह आज के राजनीतिक परिवेश में पड़े हुए मनुष्य के लिए सब नहीं है ?'

इस प्रकार डॉ० ठाल का यह नाटक तांत्रिक पृष्ठभूमि पर होते हुए भी

-
१. डॉ० लक्ष्मीनारायण ठाल - 'कलंकी', पृष्ठ ३८-३९
 २. डॉ० लक्ष्मीनारायण ठाल - 'कलंकी', पृष्ठ ३९
 ३. डॉ० लक्ष्मीनारायण ठाल - 'कलंकी', मूमिका पृष्ठ ६

अप्रत्यक्ष रूप से आज की उस राजनीति पर ही व्यंग्य है जहाँ भावी सुखों की आकांक्षा में लीन देश की सीधी-सादी मोली जनता को प्रजातन्त्र के नाम पर नेताओं द्वारा गुमराह किया जाता रहा है, जिसके मूल में जनता के सुख की अपेक्षा नेताओं का अपना स्वार्थ, अपने अस्तित्व को बनाये रखने की आकांक्षा ही प्रबल है।

देश की इन राजनीतिक-सामाजिक समस्याओं के साथ ही इन इतिहास-श्रित नाटकों ने युग की जिस अन्य समसामयिक समस्या को अभिव्यक्ति प्रदान की, वह थी आस्था-विश्वास के टूटने से मानव मन में उठ रहे सद्-असद् विचारों एवं वृत्तियों का अन्तः संघर्ष जिसे 'आषाढ़ का एक दिन' में एक सज्ज कलाकार की व्यक्तिगत समस्याओं के रूप में अभिव्यक्ति प्रदान की गई है तो 'लहरों के राजहंस' में प्रवृत्ति और निवृत्ति के द्वन्द्व रूप में और 'अन्धायुग' में सत्य-असत्य, धर्म-अधर्म तथा आस्था-अनास्था के बीच मटकते मनुष्य की अनिर्णयात्मक स्थिति के रूप में।

मोहन राकेश रचित 'आषाढ़ का एक दिन' यद्यपि प्रत्यक्षातः एक ऐतिहासिक नाटक है जिसकी कथावस्तु का मूल आधार इतिहास प्रसिद्ध कवि कालिदास के जीवन के कुछ प्रसंग है किन्तु नाटककार की प्रतिभा यहाँ इसी बात में है कि उसने इस इतिहास प्रसिद्ध व्यक्तित्व को कथावस्तु का मूल आधार ग्रहण करके भी कथा कल्पित ही रखी है। उसमें कालिदास एवं मातृगुप्त जैसे नामों गुप्तवंश से कालिदास का सम्बन्ध तथा कालिदास के ग्रन्थों की विषयवस्तु से सम्बन्धित संकेत के अतिरिक्त कुछ भी ऐतिहासिक नहीं है। वरन् सत्य तो यह है कि यहाँ नाटककार ने अपनी प्रतिभा के बल पर इस ऐतिहासिक परिदृश्य को आधुनिक सज्जशील व्यक्ति के जीवन से ही जोड़ने का प्रयास किया है। अतः यहाँ ऐतिहासिकता का बोध देने वाला प्रमुख चरित्र कालिदास एक ऐतिहासिक व्यक्ति न होकर आधुनिक सज्जशील व्यक्ति का प्रतीक बनकर ही आया है। जिसके माध्यम से नाटककार ने समाकालीन सज्जशील व्यक्ति के अन्तर्विरोधों के संदर्भ में स्त्री-पुरुष सम्बन्धों के अन्वेषण का ही प्रयास किया है। इस सम्बन्ध में राकेश जी ने स्वयं एक स्थान पर लिखा है, 'भौरे ठिए कालिदास एक व्यक्ति नहीं हमारी सज्जात्मक शक्तियों का प्रतीक है। नाटक में वह उस अन्तर्द्वन्द्व को संकलित करने के ठिए है जो किसी भी काल में सज्जशील प्रतिभा को आन्दोलित करता है। व्यक्ति

कालिदास को उस अन्तर्द्वन्द्व में से गुजरना पड़ा है या नहीं यह बात गौण है। मुख्य बात यह है कि हर काल में बहुतों को उसमें से गुजरना पड़ा है, हम भी आज उसमें से गुजर रहे हैं।^१ अतः स्पष्ट है कि यहाँ नाटक की मूल संवेदना समकालीन यथार्थ से ही सम्बन्धित है किन्तु इसे अपेक्षातः प्रामाणिकता प्रदान करने के लिये नाटककार ने इतिहास के आवरण में रक्षक, युगों युगों से चली आ रही कवि-जीवन की विषमताओं के रूप में अभिव्यक्ति प्रदान की है।

प्रस्तुत नाटक का मूल कथानक कालिदास नामक एक ऐसे कवि के द्वन्द्व को लेकर चलता है जो राज्याश्रय के मोह में अपनी प्राकृत्तिक ग्रामभूमि एवं बालसंगिनी प्रेमिका मल्लिका, जो उसकी कवि जीवन की मूल प्रेरक शक्तियाँ हैं, को छोड़कर राजधानी उज्जयिनी जाता है और वहाँ के राजनीतिक प्रपंच में फँसकर वहाँ की राजदुहिता प्रियंमुमंजरी से विवाह भी कर लेता है। यद्यपि वहाँ राजकवि के पद तथा काश्मीर प्रदेश के शासन भार को ग्रहण कर वह काफी कीर्ति एवं सम्मान अर्जित करता है किन्तु उसका कलाकार मन फिर भी वहाँ नहीं लगता क्योंकि वहाँ का राजनीतिक वातावरण उसे कवि-कर्म की प्रेरणा देने की अपेक्षा उसकी सृजन प्रतिभा को कुंठित ही अधिक करता है। अपने जीवन की इसी विडम्बना को व्यक्त करते हुए कालिदास एक स्थान पर कहता है - 'लोग सोचते हैं कि मैंने उस जीवन और वातावरण में रक्षक बहुत कुछ लिखा है, परन्तु मैं जानता हूँ कि मैंने वहाँ रक्षक कुछ भी नहीं लिखा। जो कुछ भी लिखा है वह यहाँ के जीवन का संबन्ध था। - - - मैंने जब-जब लिखने का प्रयत्न किया तुम्हारे और अपने जीवन को फिर फिर दोहराया और जब उससे हटकर लिखा तो रचना प्राणवान नहीं हुई।'^२ जो अप्रत्यक्ष रूप से आज के कलाकार के अन्तःसंघर्ष एवं मानसिक द्वन्द्व को ही संकेतित करता है क्योंकि आज के आवग्रस्त जीवन में राज्याश्रय, राज्य-सम्मान में उसे अपनी आत्मा की बलि तो देनी ही पड़ती है, साथ ही अपने पूर्व जीवन की स्मृतियों को न मूल पाने के कारण वह उस नये वातावरण से भी सामंजस्य स्थापित नहीं कर पाता और इस प्रकार राज्याश्रय, सम्मान, और प्रतिष्ठा तथा कला अथवा स्वतन्त्र लेखन इन दो पाटों के मध्य उसका सम्पूर्ण जीवन पुर्णरूपेण कुचल जाता है।

१. मोहन राकेश - 'छहरों के राजसंघ', पृष्ठ १६

२. मोहन राकेश - 'बालाढ़ का एक दिन', पृष्ठ १०६

कालिदास और मल्लिका के जीवन की विहम्बना पूर्ण स्थिति का चित्रण कर नाटककार ने युग जीवन की इस विहम्बना को ही अभिव्यक्ति प्रदान की है, जो नाटककार की दृष्टि में आत्मघात का ही एक रूप है जिसके लिए उन्होंने लिखा भी है दूसरों की अपेक्षाओं के अनुसार अपने को ढालना यह केवल आत्मघात की प्रक्रिया है जो जीवन मर चलती रह सकती है ।^१

कलाकार के जीवन की इस विहम्बनापूर्ण मनःस्थिति के साथ ही नाटककार ने मल्लिका और अम्बिका के माध्यम से सम्प्रति स्नातक में व्याप्त पीढ़ीगत भेद अर्थात् भावना और यथार्थ के संघर्ष को भी मुखरित किया है । अम्बिका पुरानी पीढ़ी की एक अनुभवशीला यथार्थवादी नारी है । यथार्थ को सत्य मानने के कारण वह भावना को केवल झलना एवं आत्मवंचना मानती है अतः पुत्री के भावनापूर्ण निर्णयों का विरोध करते हुए वह समय-समय पर जीवन के सत्थों का उद्घाटन भी करती है एक स्थान पर वह कहती है 'किसी सम्बन्ध से बचने के लिए आवाम जितना बड़ा कारण होता है, आवाम की पूर्ति उससे बड़ा कारण बन जाती है ।'^२ इसके विपरीत मल्लिका नयी पीढ़ी की एक भावनामयी नारी है जो अपने प्रिय की कीर्ति एवं सम्मान प्राप्ति के लिये अपने जीवन का अधिकांश भाग विपत्तियों को झेलते हुए व्यतीत कर देती है । किन्तु अन्ततः उसके जीवन की पराजय दिखाकर नाटककार ने भावना पर यथार्थ की विजय ही दिखायी है । नाटक के अन्त में कालिदास, जो स्वयं एक भावुक चरित्र है, इस सत्य को स्वीकार करते हुए कहता है 'मैंने बहुत बार अपने सम्बन्ध में सोचा है मल्लिका और हर बार इस निष्कर्ष पर पहुँचा हूँ कि अम्बिका ठीक कहती थी ।'^३

जैसे नाटककार ने इच्छा का समय के साथ द्वन्द्व दिखाकर बड़े ही सहज ढंग से अपने इस नाटक में प्रस्तुत किया है । नाटक के अन्त में उज्जयिनी से लौटने पर कालिदास मल्लिका के प्रति अपने संचित प्रेमभाव का निवेदन करते हुए जब उससे पुनः अपने जीवन को अथ से प्रारम्भ करने का प्रस्ताव रखता है उसी समय अन्दर से बच्ची के रोने की आवाज उसे उसकी स्थिति का अहसास दिलाकर यथार्थ के कठोर घरातल

१. नटरंग २१ 'ढायरी के पन्नों से उद्धृत', पृष्ठ १४

२. मोहन राकेश - 'बाधा का एक दिन', पृष्ठ २६

३. मोहन राकेश - 'बाधा का एक दिन', पृष्ठ १०६

पर ला सड़ा करती है और वह यह स्वीकार करता है कि 'यह सम्भवतः इच्छा का समय के साथ द्वन्द्व था । परन्तु देख रहा हूँ कि समय अधिक शक्तिशाली है क्योंकि वह प्रतीक्षा नहीं करता ।' जो अपने आप में एक शाश्वत यथार्थ है ।

अतः यह स्पष्ट है कि प्रत्यक्षातः ऐतिहासिक होने पर भी नाटक का मूल कथानक समकालीन यथार्थ जीवन से ही सम्बन्धित है और जहाँ तक पात्रों की ऐतिहासिकता का सम्बन्ध है नाटक में आगत स्रष्टा पात्र ऐतिहासिक पृष्ठभूमि में होते हुए भी युग-जीवन का यथार्थ चित्र प्रस्तुत करते हैं । राजमहिषी प्रियगुमंजरी, शोधकर्त्री रंगिनि संगिनि तथा अनुस्वार अनुमासिक की सृष्टि करके एक ओर नाटककार ने नगर जीवन की थोड़ी औपचारिकता, दम्भपूर्ण जीवन तथा अल्पज्ञता की ओर संकेत किया है तो दूसरी ओर प्रियगुमंजरी के चरित्र द्वारा नाटककार ने अधिकारी वर्ग की अल्पज्ञता की ओर भी दृष्टिपात कराया है । इसके साथ ही उसमें समकालीन सत्ताधारी क्षत्रिय-जात्यवर्ग के संस्कारों एवं अहंकारों के भी संकेत मिलते हैं । अतः उनके इस नाटक के सम्बन्ध में यह कहा जा सकता है कि वस्तुतः ऐतिहासिकता उनके नामों के चुनाव तक ही सीमित रही है मूलतः वह समकालीन यथार्थ चरित्र ही है जो जीवन की परिस्थिति-बन्धन विषमताओं एवं विह्वलनाओं से झूझते हुए अपने जीवन का उत्सर्ग कर देते हैं । नायक के लिए कालिदास एक ऐतिहासिक नाम चुनने का कारण बताते हुए राकेश जी ने स्वयं लिखा भी है 'हो सकता है व्यक्ति कालिदास का यह नाम भी वास्तविक न हो पर हमारी आज तक की सृजनात्मक प्रतिमा के लिये इससे अच्छा दूसरा नाम दूसरा संकेत मुझे नहीं मिला ।' जो नाटककार की प्रखर प्रतिमा एवं सृजक बुद्धि की परिचायक है ।

युगीन विसंगतियों से झूझते हुए टूटे और स्रष्टा मानव के ऐसे ही एक बन्तद्वन्द्व को नाटककार ने 'छहरों के राजहंस' में नन्द के मन में उठ रहे प्रवृत्ति और निवृत्ति के द्वन्द्व के रूप में चित्रित किया है । नाटक का शीर्षक 'छहरों के राजहंस' नाटक के नायक नन्द के मूल द्वन्द्व भाव को व्यञ्जित करता है जिसका स्पष्टीकरण करते हुए अश्वघोष ने अपने 'सौन्दरनन्द' काव्य में लिखा है --

तं गौरवं बुद्धमतं कर्षे, मायानुरागः पुनराकर्षे
सो निश्चयन्नापि ययो न तस्यो तरं तरिष्विव राजहंस ।^३

१. मोहन राकेश - 'आषाढ़ का २९ दिव', पृष्ठ ११८ - ११९

२. मोहन राकेश - 'छहरों के राजहंस', पृष्ठ १६

३. मोहन राकेश - 'छहरों के राजहंस' नाटक की भूमिका में उद्धृत

जिससे स्पष्ट है कि नाटक की मूलकथा राजकुमार नन्द के बौद्धमिष्ट बनने तथा पत्नी सुन्दरी के प्रति आकर्षण के मध्य अनिश्चय की स्थिति है जिसने उसे लहरों के राजहंस की भाँति बंक्ल अर्थात् द्वन्द्व युक्त बना दिया है। सुन्दरी एक रूपमती नारी है और अपने रूप गर्व के कारण उसे पूर्ण विश्वास है कि उसका पति उसके रूपपाश से मुक्त होकर मिष्ट नहीं बन सकता। किन्तु दूसरी ओर नन्द उसके रूपपाश से बँधकर भी उससे ऊपर उठना चाहता है। पत्नी के साथ-साथ उसका आकर्षण गौतम बुद्ध के प्रति भी है और यही उसके जीवन की मूल समस्या है जिसने उसे एकदम तोड़कर रख दिया है। अपने हृदय के इसी अन्तर्द्वन्द्व को व्यक्त करते हुए वह कहता है -- 'मैं अपने को एक ऐसे टूटे हुए नक्षत्र की तरह पाता हूँ जिसका कहीं वृक्ष नहीं है, जिसका कोई धुरा नहीं है।'^१

इस प्रकार नाटक की मूल समस्या जीवन के प्रेय और श्रेय के बीच चयन की समस्या है जिसे नाटककार ने संक्षिप्त नन्द की द्विविधापूर्ण मनःस्थिति के माध्यम से व्यक्त किया है। उसकी स्थिति चयन के अनिश्चय में उठे रुके पेर के समान द्विविधापूर्ण है और यही कारण है कि वह सुन्दरी के पास रुककर गौतम बुद्ध के पास जाने को व्याकुल है और बुद्ध के पास रुककर सुन्दरी से मिलने को। और ये दोनों स्थितियों के बीच अनिर्णय के कारण वह अन्त में स्वयं अपनी ही वेदना से आहत हो जाता है। नन्द के जीवन की इसी वेदना तथा टूटन का सहसास दिलाने के लिये नाटककार ने नाटक में 'मृग' तथा 'श्यामांग' प्रसंग का सौतात्मक चित्र प्रस्तुत किया है। अपनी ही क्लान्ति से मरे हुए 'मृत और जीवित' मृग का प्रसंग वस्तुतः भीतर ही भीतर शक्ति, टूटते परन्तु बाहर से जीवित नन्द का ही प्रतीक है। श्यामांग प्रसंग के माध्यम से भी नाटककार ने अप्रत्यक्ष रूप से नन्द के अन्तर्भेद को ही साकार किया है। अपने ज्वर प्रलाप में श्यामांग जैसे नन्द की अनिश्चितता, विभ्रम और अकुलाहट को ही ध्वनित करता है।^२

किन्तु नाटककार की रचनाशक्ति ने इस ऐतिहासिक चरित्र के द्वन्द्व को नये जीवन-सन्दर्भों और नये सम्बन्धों में सर्वथा आधुनिक मंगिमा प्रदान की है। गौर से देखा जाय तो प्रवृत्ति और निवृत्ति के द्वन्द्व में पिसता हुआ नन्द प्रत्यक्षात् ऐतिहासिक

१. मोहन राकेश, 'लहरों के राजहंस', पृष्ठ १३७

२. मोहन राकेश, 'लहरों के राजहंस', पृष्ठ १३

होते हुए भी आज के संघर्षशील मानव का ही प्रतीक है जो मोक्षिक सुखों एवं आध्यात्मिक ज्ञान्ति के पारस्परिक विरोध में पड़कर अपनी अनिर्णयात्मक स्थिति के कारण अन्ततः अपने आप ही टूट जाता है। नाटक की इसी यथार्थोन्मुखता को लक्ष्य कर जयदेव तनेजा ने लिखा है, 'प्रवृत्ति और निवृत्ति के द्वन्द्व में पिसते हुए नन्द की पीड़ा उस आधुनिक बोरार्हे पर सहे उस नौ व्यक्ति की पीड़ा है, मनुष्य की पीड़ा है जिस सभी दिशाएँ लील लेना चाहती है और अपने को ढकने के लिए जिसके पास आवरण नहीं है। जिस किसी दिशा की ओर पैर बढ़ाता है उसे लगता है कि वह दिशा स्वयं अपने ध्रुव पर हगमगा रही है और वह पीछे हट जाता है। वह प्रत्येक स्थान पर अपने को एक सा अनुरा अनुभव करता है।'^१

व्यक्तिमन के इस अन्तर्द्वन्द्व को स्वर देने के साथ ही नाटककार ने नन्द के माध्यम से समसामयिक जीवन में व्याप्त धर्म की आढम्बरपूर्ण विडम्बना पर दुःख प्रकट कर एक प्रश्न चिन्ह भी लगाया है। क्योंकि धर्म का वास्तविक सम्बन्ध मनुष्य की आत्मा हृदय एवं भावना से है बाह्य आढम्बरों से नहीं। अतः बुद्ध द्वारा अजरदस्ती बाल काट दिखे जाने पर वह धर्माधिकारियों की रुढ़िवादिता पर आक्रोश व्यक्त करते हुए कहता है 'उन्होंने केश कटवा दिए तो क्या व्यक्ति के रूप में मैं अधिक सत्य हो गया? जिह्वा कटवा देते, हाथ पैर कटवा देते, तो और अधिक सत्य हो जाता। - - - पर मैं पूछता हूँ कि जब होने न होने में कोई अन्तर नहीं है तो मेरे केश क्यों कटवा दिए? कटवा ही दिए तो उससे अन्तर क्या पड़ता है? कुछ ही दिनों में फिर नहीं उठ जाएँगे? अन्तर पड़ता यदि मेरा हृदय बदल जाता, जैसे बदल जाती। - - -' वस्तुतः नन्द के इस कथन में धर्म की समकालीन विसंगतियों से पीड़ित आधुनिक बुद्धिवादी मनुष्य के हृदय की पुकार ही अधिक मुखर प्रतीत होती है।

महायुद्धोत्तर परिस्थितियों के परिणामस्वरूप मानव मूल्यों का विघटन स्वातन्त्र्योत्तर भारत की एक महत्वपूर्ण समस्या थी जिसने सर्वत्र हिंसा, अनास्था, संशय, मय, पीड़ा, कुष्ठा संक्रास आदि मनोविकारों को बन्म देकर जनमानस को कुंठित, शून्य एवं विक्षिप्त कर दिया था। डॉ० धर्मवीर भारती ने अपने 'अन्धायुग' में

१. जयदेव तनेजा - 'समसामयिक हिन्दी नाटकों में चरित्र सृष्टि', पृष्ठ ११८

२. मोहन राकेश, - 'छहरों के राजसंघ', पृष्ठ १६६१-६२

युग की इसी विभीषिका को महामारतोत्तर पृष्ठभूमि पर अन्धयुग के प्रतीक रूप में चित्रित किया है। प्रत्यक्षातः नाटक की मूल 'कथावस्तु' महामारत युद्ध के अन्तिम दिन के विषाद पूर्ण वातावरण से कृष्ण की मृत्यु तक की घटनाओं पर केन्द्रित है किन्तु अप्रत्यक्षा रूप से नाटककार ने अपने इस नाटक में 'पौराणिक' पात्रों की मौलिक उद्भावना द्वारा युद्ध से उत्पन्न होने वाली मूल्यहीनता, अमानवीयता, दिशाहीनता, कुप्ता और वैयक्तिक तथा सामूहिक विघटन का ही सजीव चित्र प्रस्तुत किया है। महामारत का अन्धायुग वस्तुतः सामयिक सन्दर्भों में स्वातन्त्र्योत्तर भारत का ही प्रतीक है जहाँ घृतराष्ट्र सदृश देश के कर्णधार अपनी विवेक-बुद्धि को सोकर, स्वार्थ के अन्धेपन में कैद हो देश को पतन की ओर ले जा रहे थे। साथ ही अपने इस नाटक में नाटककार ने युद्ध के भीषण परिणामों का चित्रण कर भारतवासियों को युद्ध के प्रति सचेत भी किया है उन्होंने स्वयं कहा है -- 'यह कथा ज्योति की है अन्धों के माध्यम से।' जो अप्रत्यक्षा रूप से युग की युद्ध विरोधी नीति को ही स्फूर्ति करती है। अर्जुन और अश्वत्थामा के बीच होने वाले ब्रह्मास्त्रों के युद्ध का चित्रण भी नाटककार ने अप्रत्यक्षा रूप से आणविक स्रोतों में संलग्न मनुष्य को उसके विनाशकारी परिणामों से सचेत करने के लिये ही किया है। ब्राह्मणों के विरोध में कहा गया व्यास का निम्न कथन --

‘यदि यह लक्ष्य सिद्ध हुआ जो नरपशु !
तो आगे आने वाली सदियों तक
पृथ्वी पर रसमय वनस्पति नहीं होगी
शिशु होंगे विकलांग और कुप्ताग्रस्त
सारी मनुष्य जाति बोनो हो जायेगी ।’^२

नाटक को सामयिक तथुमय से ही जोड़ता है। इन युगीन जीवन सन्दर्भों को रूपायित करने के साथ ही नाटक के समस्त चरित्र भी महामारतकालीन पृष्ठभूमि से हटकर नितान्त मानवीय घरातल पर ही चित्रित किये गये हैं। नाटक का केन्द्रिय चरित्र अश्वत्थामा, जिसे युधिष्ठिर के अर्जसत्य ने एक बर्बर पशु बना दिया है, अप्रत्यक्षा रूप से युद्ध की विभीषिका से संज्ञित अपने युग का एक साधारण मनुष्य ही है। युद्धकाल में सत्य मर्यादा और विवेक के विपरीत जिस अन्यायित आचरण को व्यवहार में लाया

१. डॉ० धर्मवीर भारती - 'अन्धायुग', पृष्ठ १०

२. वही - 'अन्धायुग', पृष्ठ ६३

गया था उसने मनुष्य की आत्मा का हनन कर उसे विक्षिप्त कर दिया । अश्वत्थामा का चरित्र इसका प्रत्यक्ष उदाहरण है जो युद्ध की विभीषिका से संतुष्ट हो सर्वत्र विक्षिप्त सा घूमता है । उसके इस कथन -- 'वध मेरे लिए नहीं रही नीति, वह है अब मेरे लिए मनोग्रन्थि ।'^१ में मूलतः समकालीन मानव की वेदना निराशा तथा द्वन्द्व-मूलक मनःस्थिति को ही प्रतिध्वनित किया गया है ।

इसी प्रकार असत्य के मार्ग को छोड़कर सत्य का पथ ग्रहण करने वाले युयुत्सु में नाटककार ने निश्चित परिपाटी से अलग होकर अपना पथ स्वयं निर्धारित करने वाले समसामयिक घुरीहीन एवं द्वन्द्वयुक्त मानव की पीड़ा को ही साकार किया है ।

आज के द्वन्द्वयुक्त जीवन में युयुत्सु का यह निष्कर्ष --

अन्तिम परिणतिमें दोनों जबर करते हैं

पदा वाहे सत्य का हो अथवा असत्य का ।^२

उतना ही सत्य एवं यथार्थ प्रतीत होता है जितना युयुत्सु के रूप में महामारत युग में । इसके अतिरिक्त प्रहरी के रूप में नाटककार ने जिन काल्पनिक पात्रों की सृष्टि की है उनका मूल प्रयोजन भी जनसामान्य की उद्देश्यहीन मनोवृत्ति को ही विव्रित करना है । कृष्ण के चरित्र पर अवश्य मागवत् का महिमापूर्ण रंग चढ़ा हुआ है किन्तु गांधारी अश्वत्थामा तथा युयुत्सु के मन में कृष्ण के आचरण के प्रति उठने वाले विचारों के माध्यम से नाटककार ने कृष्ण के चरित्र को यथासंभव मानवीय रूप देने का प्रयास किया है ।

इस प्रकार महामारतीय इतिवृत्त एवं चरित्रों को अपना कर भी नाटककार ने अपने इस नाटक में वर्तमान युग की विसंगतियों, विकृत मनोवृत्तियों, विघटित मूल्यों तथा उनमें भटकते मनुष्यों के आन्तरिक संघर्षों को ही अभिव्यक्ति प्रदान की है, जो नाटककार की युग चेतना, कल्पना-शक्ति तथा सूक्ष्म संवेदनशीलता की परिचायक है तथा नाटक को पौराणिक सन्दर्भों से हटाकर युगीन सन्दर्भों से जोड़ देता है ।

१. धर्मवीर मारती - 'अन्वायुग', पृष्ठ ३८

२. धर्मवीर मारती - 'अन्वायुग', पृष्ठ ५७

‘अन्धायुग’ के इसी महामारतीय इतिवृत्त को अपना कर डॉ० लाल ने भी ‘सूर्यमुख’ नामक नाटक की रचना की किन्तु ‘अन्धायुग’ में बर्हो मारती ने त्रेता के उस महायुद्ध की कथा और जीवन्त मूल्यों को आधुनिक युग के सन्दर्भ में तथा आधुनिक संवेदना के आधार पर प्रस्तुत किया है वहीं डॉ० लाल ने अपने ‘सूर्यमुख’ में उन चरित्रों के पारस्परिक नटिल सम्बन्धों, संकुल मनःस्थितियों और गहन अन्तर्द्वन्द्वों का विश्लेषण आधुनिक सन्दर्भ और संवेदना के साथ मनोविश्लेषण के आलोक में मानवीय घरातल पर प्रस्तुत किया है ।

अपने इस नाटक में नाटककार ने कृष्ण की मृत्यु और दारिका के विध्वंस की पौराणिक पृष्ठभूमि का आधार लेकर इस मानवीय सत्य को स्थापित करने का प्रयास किया है कि सत्ता के संघर्ष, मानवीय मूल्यों के ह्रास और विनाशपूर्ण परिस्थितियों में स्त्री-पुरुष का प्रेम आलोकमय प्रभात का वाहक बन सकता है, सूर्यमुख बनकर नया मन्वन्तर ला सकता है । जिसकी पुष्टि के लिये नाटककार ने प्रदुम्न (कृष्णपुत्र) और वेनुरती (कृष्णपत्नि) के प्रेम तथा इनके गहन आत्म सफायात्कार का सशक्त अंकन किया है । युद्धोत्तरकालीन दारिका में कृष्ण की मृत्यु के पश्चात् उनके पुत्र तथा अन्य यदुवंशी अपने व्यक्तिगत स्वार्थ तथा सत्ता प्राप्ति के लिये संघर्ष करते हैं दूसरी ओर काल-समुद्र दारिका को डुबोता चला जा रहा है । किन्तु इस गहन अन्धकार में प्रदुम्न और वेनुरती का प्रेम सूर्यमुख की भाँति कार्य करता है -- वह काल समुद्र के उफान को रोकता है, सत्ता के संघर्ष में माग लेकर विजयी बनता है किन्तु विपरीत सम्बन्धों (माँ और पुत्र) में उत्पन्न अपने इस प्रेम के कारण उन्हें अनेक संघर्षों का सामना करना पड़ता है । वेनुरती को महल में रहकर व्यंग्य प्रताड़ना तथा घृणा और मर्त्सना को सहना पड़ता है तो प्रदुम्न को नागकुण्ड की पहाड़ियों पर निर्वासित होना पड़ता है किन्तु इस बाह्य संघर्ष के साथ ही एक दूसरे को पाने के लिये उनके अन्तर में लज्जा और मय का एक आन्तरिक संघर्ष भी चल रहा था जो प्रदुम्न के इन शब्दों में स्पष्ट है -- ‘मेरे मुजपाश-अंक में लिपटे हुए संशय, इन अस्त्रों से डक बायेंगे, पर जो मेरे गहन अन्तस में बैठे हैं, वे आयाचित्रों की तरह उभरकर मेरे ही सामने आयेंगे, उन्हें कौन अस्त्र काटेगा ? जहाँ शत्रु अवश्य है, वे युद्ध इन अस्त्रों से किस तरह लड़े बायेंगे ? जो अस्त्र मुझे हर क्षण बाँधते जा रहे हैं लगता है यही मेरे विषय में पराजय के साक्षी

बनें।^१ अथवा स्वयं वेनुरती का यह कथन 'फिर नया बन्म होता है, पर समाज हमारे जन्म के पहले ही हमारे सहज को विपरीत सम्बन्धों के कारागार में बन्दी कर देता है।^२ जिससे वह संघर्ष करते हैं परन्तु अपनी इस संशयपूर्ण मनःस्थिति से न उन्नत पाने के कारण वह अन्ततः मृत्यु को प्राप्त होते हैं। किन्तु मनोविश्लेषण के आधार पर नाटककार ने सामाजिक मान्यताओं के विपरीत इनके प्रेम को उचित और धर्मसम्मत सिद्ध कर मनुष्य के संज्ञ और इन्द्र को ही उसका सबसे बड़ा शत्रु बताया है। और इस प्रकार नाटक के इन पात्रों को परम्परागत सार्वों में ढालने की अपेक्षा एक सहज मानवीय घरातल पर प्रस्तुत किया है अतः इन दोनों के प्रेम को असंगत मानने की अपेक्षा इनके प्रेम की प्रशंसा करते हुए नाटककार की भावनाओं का प्रतीक दुर्गपाल साम्ब से कहता है, 'नहीं कृष्ण अब अतीत है। वर्तमान अब तुम हो। और वह प्रदुम्न भविष्य है। वह नया है। सूर्यमुख है वह। उसने इस बन्धकार में प्रेम का एक नया मन्वन्तर प्रारम्भ किया है।^३ जो नाटककार के युगीन यथार्थवादी विचारों को ही ध्वनित करता है।

इसके साथ ही नाटककार ने अपने नाटकीय संवादों के माध्यम से तत्काल स्थानों पर वर्तमान युग की परिस्थितियों को उजागर करने का प्रयास भी किया है। यथा साम्ब के इस कथन में 'इस नगर में बोलने की मूल्यहीन स्वतन्त्रता ने हमें सोखला बना दिया है।' जहाँ सोखले प्रजातन्त्र पर व्यंग्य किया है वहीं दारिका नगर में बूहों का फेंलना, सोने बांदी में सापों का होना, नाय के पेट से गधे और हथिनी से सुगर पैदा होना, आदि के संकेत तथा विजय पराजय की बहस में भी आधुनिकता का विसंगति बोध व्यक्त हुता है।

इतिहासाश्रित सामाजिक नाटकों की इसी प्रयोगशील परम्परा में आगे चलकर रामधारी सिंह दिक्कर कृत 'उर्वशी' अश्वय कृत 'उत्तर प्रियदर्शी' दुष्यन्त कुमार कृत 'एक कंठ किष्कपायी' तथा कुँवर नारायण कृत -- 'आत्मज्यो' इत्यादि कुछ अन्य रचनायें भी सामने आयी जिनमें नाटककार ने प्राचीन ऐतिहासिक पौराणिक पात्रों, प्रसंगों और परिस्थितियों के माध्यम से आधुनिक मानव की बट्टि मनःस्थितियों तथा समसामयिक युगबोध को अभिव्यक्ति प्रदान की यथा 'उर्वशी' में जहाँ नाटककार ने

-
१. लक्ष्मी नारायण ठाल - 'सूर्यमुख', पृष्ठ ८०
 २. " " " " " , पृष्ठ ५६
 ३. " " " " " , पृष्ठ १३

पुरुषरवा और उर्वशी के प्रेम के माध्यम से आदिमानव से आधुनिक मानव तक के भीतर अनुस्यूत सामाजिक सूत्र और उसके व्यक्तित्व के आन्तरिक पक्षों की सोझर शशवत नर-नारी सम्बन्धों को जीवन्त रूप दिया है तथा पुरुषरवा के रूप में मानव जाति की चिरन्तन वेदना को प्रतिबिम्बित किया है वहीं 'उच्चर प्रियदर्शी' में कलिंग के महा-प्रतापी राजा सम्राट अशोक के प्रचण्ड और क्रूर व्यक्तित्व के आध्यात्मिक कायाकल्प की प्रक्रिया को तर्कसंगत एवं मनोवैज्ञानिक धरातल पर प्रस्तुत कर अपने ही भीतर स्थित अहंकार रूपी नरक से मुक्ति के लिए छुटपटात आधुनिक मानव की पीड़ा को साकार किया है ।

इसी प्रकार 'एक कंठ विषपायी' में पौराणिक परिवेश में, ददा द्वारा शंकर को यज्ञ में न बुलाये जाने पर पति के सम्मान में सती का प्राण त्याग तथा सती के वियोग में शिव की प्रतिक्रिया से सम्बन्धित कथा का प्रतीकात्मक चित्रण कर आधुनिक युग की बर्जर रुढ़ियों और परम्पराओं के श्व से चिफ़े लोगों की कथा को प्रस्तुत किया है तो 'आत्मजयी' में नाटककार ने नचिकेता को आज के एक ऐसे चिन्तनशील व्यक्ति के रूप में प्रस्तुत किया है जो ऐसे मूल्यों के लिये जीता है जो उसमें सुख ही नहीं सार्थकता का भी बोध करा सके । नचिकेता का पिता से मतभेद और पिता वाज्जवा का क्रोध में पुत्र को मृत्यु को दे देना न केवल नयी-पुरानी पीढ़ी के संघर्ष का प्रतीक है, अपितु उन सनातन वस्तुपरक और आत्मपरक दृष्टिकोणों का भी प्रतीक है जिनका एक रूप हम अपने आज के जीवन में पाते हैं -- एक ओर तीव्र मौक्तिक उन्नति और दूसरी ओर आत्मिक स्तर पर जीवन के अर्थ सोचते मानव की पीड़ा । किन्तु काव्य एवं गीति तत्त्व की प्रमुखता के कारण इन नाटकों को नाट्य जगत में वह स्थान न मिल सका जो इनके पूर्ववर्ती इतिहासाश्रित नाटकों एवं उनके नाटककारों को प्राप्त हुआ ।

उपर्युक्त नाटकों के विश्लेषण से यद्यपि यह पूर्णतः स्पष्ट है कि इस वर्ग के समस्त नाटककारों ने ऐतिहासिक कथाओं एवं चरित्रों के माध्यम से आधुनिक युग के पीड़ित मानव एवं उसकी समस्याओं को ही अभिव्यक्ति प्रदान करने का प्रयास किया है किन्तु विषय की दृष्टि से यथार्थ के प्रति समर्पित होते हुए भी ऐतिहासिक पौराणिक

परिवेश को अपनाने के कारण इनमें वह सम्प्रेषणीयता एवं सजीवता नहीं आ पाई है जो यथार्थवादी नाटकों की मूलभूत आवश्यकता एवं विशेषता थी। यथार्थ चित्रण के लिये नाटककारों की इतिहास के प्रति बढ़ती हुई इस प्रयोगशील दृष्टि की सीमाओं से अवगत होकर ही प्रसिद्ध नाट्य समीक्षक नेमिचन्द्र बेन ने लिखा है --

‘...उसमें नाटक के लिए आवश्यक समकालीन की बहुत कमी है। ‘अंधायुग’ ‘बाधाढ़ का एक दिन’, ‘लहरों के राजहंस’, ‘कोणार्क’, ‘शारदीया’ जैसे सार्थक नाटक आधुनिक सैवना और भाववस्तु को प्रस्तुत करते हुए भी बिना अपवाद के किसी न किसी दूरवर्ती युग में प्रक्षेपित है। रूप में समकालीन स्थितियों, व्यक्तियों और परिवेश से अलगव समस्त कलात्मकता के बावजूद उनकी सम्प्रेषणीयता को सीमित करता है। नाटक का मुख्यतः और अधिकांशतः न केवल भाववस्तु में, बल्कि उस भाववस्तु के परिवेश में, उसके रूपायन में, समकालीन होना बहुत आवश्यक है। इसके अभाव में वह अपने मुख्य सम्प्रेषण माध्यम रंगमंच से सही सम्बन्ध नहीं स्थापित कर सकता। जब तक हिन्दी नाटक व्यापकतम समकालीन सामाजिक परिवेश और उसके भीतर जीने वाले अधिकाधिक व्यक्ति और उनकी बहुविध जीवन स्थितियों को गहराई से नहीं प्रस्तुत करता, तब तक सजीव सक्रिय कला विधा के रूप में समर्थ नहीं हो सकता। क्योंकि तब तक वह न तो किसी सशक्त रंगमंच का निर्माण कर सकता है, न मौजूदा रंगमंच को पुष्ट कर सकता है, जिसके बिना नाटक की कोई गति नहीं।^१ जो नाट्य विकास की दृष्टि से एक उत्तम सुझाव तो है ही साथ ही यथार्थवादी जीवन सन्दर्भों की महत्ता को प्रतिपादित कर नाटककारों को अपने समकालीन परिवेश में रहकर जनसामान्य की समस्याओं से जुड़े रहने का एक युमानुल सदेश भी दिया है।

१. नेमिचन्द्र बेन - ‘हिन्दी साहित्य’ के ‘प्रसादोत्तर नाट्य साहित्य’ शीर्षक

से उद्धृत सम्पादक मंडल बीरेन्द्र वर्मा इत्यादि, पृष्ठ ४१४

समसामयिक जीवन से प्रत्यक्षातः सम्बद्ध नाटक

यद्यपि स्वातन्त्र्योत्तर युग में हिन्दी नाटकों का नूतन संस्कार जीवन से अप्रत्यक्षा रूप से सम्बन्धित एवं भारत की सांस्कृतिक पृष्ठभूमि पर आधारित कतिपय ऐतिहासिक-पौराणिक नाटकों के माध्यम से ही हुआ किन्तु युग यथार्थ की सही फहड़ तथा नाटक का जनसामान्य से निकटतम सम्बन्ध बनाये रखने के लिये अधिकांश नाटककारों ने समकालीन परिवेश और उसमें जीने वाले संघर्षरत मानव से प्रत्यक्षा साक्षात्कार ही किया है। अतः ऐतिहासिक पौराणिक नाटकों को एक नवीन दिशा मिलने पर भी प्रमुखता सामाजिक नाटकों की ही रही। इस वर्ग के प्रतिनिधि नाटककारों में सर्वश्री डॉ० लक्ष्मीनारायण ठाकुर, विपिन अग्रवाल, विनोद रस्तोगी, भुवनेश्वर लक्ष्मीकान्त वर्मा, ज्ञानदेव अग्निहोत्री, नरेश मेहता, विष्णु प्रभाकर, अमृतराय, शील, उपेन्द्रनाथ अशक, उदयशंकर मट्ट, मगवती वरण वर्मा, वृन्दावनलाल वर्मा, डॉ० सत्यव्रत सिन्हा, सर्वेश्वरदयाल सबसेना, शम्भूनाथ सिंह प्रभृति प्रमुख हैं जिन्होंने अपने समकालीन यथार्थ को सम्प्रेषित करने के लिये जीवन के कुछ महत्वपूर्ण प्रसंगों को अपने प्रतिपाद्य के रूप में स्वीकार कर नाट्य रचना सम्बन्धी विविध प्रयोग किये। नाटकों के रूप-विधान अथवा समस्या के प्रस्तुतिकरण की दृष्टि से इन अस्त सामाजिक नाटकों को तीन मार्गों में विभक्त कर सकते हैं - प्रथम, सामाजिक समस्याओं की पृष्ठभूमि पर आधारित परम्परागत सामाजिक नाटक। जिसमें युगीन यथार्थ को प्रस्तुत करने के लिये समस्या का चित्रण अथवा उद्घाटन ही प्रमुख है।

दूसरा, नाटककार की कलात्मक एवं काव्यमयी वृत्ति से पोषित मनोविश्लेषणात्मक नाटक। इसमें नाटककार ने समस्या के मूल तक पहुँचने के लिये अपनी कल्पना एवं कला के बल पर मनोविश्लेषण का बड़ा ही कलात्मक उपयोग किया है।

तीसरा, आधुनिक विसंगतियों से पूर्ण रेब्सर्ड (विसंगत) नाटक। इसमें नाटककार का मुख्य उद्देश्य समकालीन विसंगतियों की विदूषता को प्रकट करना मात्र रहा है और इसके लिये उसने शिल्प के भी सर्वथा विसंगत रूप का ही सहारा लिया है।

सामाजिक समस्याओं की पृष्ठभूमि पर आधारित परम्परागत सामाजिक नाटक

प्रसादोत्तर युग में मित्र तथा अक्ष प्रभृति सामाजिक नाटककारों द्वारा यथार्थवादी समस्या नाटकों की जो अभिनव नाट्यधारा प्रवाहित हुई थी, स्वातन्त्र्योत्तर युग में युग-सन्दर्भों के परिवर्तन के साथ उसमें कुछ नवीन समस्याओं को भी आत्मसात किया गया, जिनमें मुख्य थी, देश-विभाजन, शरणार्थी समस्या सामाजिकों में फैला भ्रष्टाचार, अफसर वर्ग की घाँघली तथा औद्योगीकरण के परिणाम स्वरूप जन-सामान्य में बढ़ता हुआ आर्थिक वैषम्य, एवं विद्रोह जो स्वतन्त्रता प्राप्ति के समय से ही भारत के मूल ढाँचे में दीमक की भाँति प्रविष्ट होकर भारतीय जनतन्त्र की नींव को खोखला कर रहे थे। यद्यपि इन नवागत समस्याओं के साथ ही देश की कुछ अन्य समसामयिक समस्याएँ यथा - वैवाहिक विषमता, नारी जागरण, दहेज प्रथा, वर्ग विषमता तथा आर्थिक वैषम्य भी नाटककार के सौन्दर्यशील मन को आन्दोलित कर रही थी किन्तु युगीन आवश्यकताओं को देखते हुए समाज के प्रबुद्ध नाटककारों की दृष्टि प्रथमतः देश में व्यापक रूप से छापी इन नवागत समस्याओं की ओर ही गयी और इस प्रकार हिन्दी नाटक एकबार फिर से समाज की सीमित बहारदोवारी से निकल कर उसकी व्यापक समस्याओं से जुड़ गया। समाज के इन नवीन जीवन सन्दर्भों के ग्रहण की दृष्टि से अक्ष कृत 'अन्धी गली' विनोद रस्तोगी कृत 'आजादी के बाद' 'नर हाथ' 'स्वर्ग के सपने', वृन्दावनलाल कृत 'कश्मीर का काँटा' उदयशंकर मट्ट कृत 'नया समाज' नरेश मेहता कृत 'सपिष्ट यात्राएँ' पृथ्वी रंगमंच पर अभिनीत 'दीवार' 'गदारे', 'पठान' आहुति 'किसान' पैसा तथा मगवती चरण वर्मा कृत 'रूपया तुम्हे सा गया' महत्वपूर्ण रचनाएँ हैं जिनमें युगीन विसंगतियों को स्वर देकर नाटककार ने तत्कालीन सामाजिक जीवन का यथार्थ चित्र प्रस्तुत करने का प्रयास किया है। किन्तु युगीन सन्दर्भों के परिवर्तन से इन परम्परागत नाटकों में जो एक युगान्तरकारी परिवर्तन आया वह यह कि स्वतन्त्रतापूर्ण रचित नाटकों में वहाँ गुलामी के कारण नैराश्य असहायता अथवा दीनता का भाव परिलक्षित होता है वहीं स्वातन्त्र्योत्तर नाटकों में पूर्वकालीन नैराश्य की अपेक्षा नव-निर्माण का भाव अधिक सक्रिय है। उनमें सपने के साथ-साथ रचनात्मक प्रवृत्तियों का भी सन्निवेश हो रहा था अतः नाटकों में आहुति का भाव सर्वत्र ही परिलक्षित है, पात्रों में अपने वर्तमान से लड़ बाने की उत्कट अभिलाषा आत्मविश्वास एवं जागरूक चेतना है।

जीवन के बदलते परिप्रेक्ष्य में स्वातन्त्र्योत्तर भारत की सर्वाधिक ज्वलन्त एवं बटिल समस्या थी देश विभाजन तथा शरणार्थी समस्या । फलतः हिन्दी नाटक-कारों का ध्यान भी सर्वप्रथम देश की इस समस्या की ओर ही गया ।

देश-विभाजन तथा शरणार्थी समस्या

भारत की स्वातन्त्र्य घोषणा ने बहाँ एक ओर भारतवासियों में नवीन आशा एवं उत्साह का संसार कर देश को नव-निर्माण की ओर प्रेरित किया, वहीं दूसरी ओर देश विभाजन, जो भारत की स्वातन्त्र्य घोषणा का ही एक अंग था, के परिणाम स्वरूप उत्पन्न शरणार्थी समस्या के रूप में देश को शोषण, प्रभुत्वाचार, काला बाजारी, उत्कोच इत्यादि अनेक विषय समस्याओं से भी ग्रसित किया । देश विभाजन के प्रत्यक्ष परिणाम इन अराजक स्थितियों को प्रतिपादित बनाकर लिखे गये नाटकों में अक्षर कृत 'अंधी गली' विनोद रस्तोगी कृत 'बाबादी के बाद' तथा पृथ्वी रंगमंच पर अभिनीत 'गदार' आहुति और 'दीवार' उल्लेखनीय रचनाएँ हैं । 'आहुति' तथा 'गदार' का तो मूल कथानक ही देश विभाजन के समय होने वाले हिन्दू मुस्लिम मगड़ों पर आधारित है, किन्तु 'गदार' में बहाँ नाटककार ने भारत के सांस्कृतिक उत्थान की दृष्टि से देश के गदार मुसलमानों के घृणित कृत्यों के नग्न चित्रों की फाँकी प्रस्तुत की है वहीं 'आहुति' में बान्की नामक एक अपहृता किन्तु निर्दोष तरुणि के जीवन की करुण कथा को प्रस्तुत कर भारत विभाजन के समय पंजाब में हुए भीषण हत्याकाण्ड, रक्तपात बलात्कार तथा सामाजिकों की संकुचित मानसिकता तथा हृदयहीनता का रोमांकारी एवं हृदय विदारक चित्र प्रस्तुत किया है ।

बान्की देश-विभाजन के समय पंजाब में होने वाले भीषण हत्याकाण्ड से संतुष्ट उन नारियों में से एक है जिन्हें सामाजिकों की हृदयहीनता के कारण अपनी आशाओं का गला घोटकर अपने प्राणों की आहुति दे देनी पड़ी थी । नाटक का मूल कथानक इस प्रकार है कि बान्की का विवाह पंजाब के एक संप्रान्त एवं प्रतिष्ठित राय साहब के पुत्र राम से तय होता है । इसी बीच पंजाब में अँग्रेजों की भेद नीति के कारण हिन्दू-मुसलमानों में पारस्परिक वैमनस्य की व्यापक लहर फैल जाती है और चारों ओर मारकाट, हिंसा, भीषण रक्तपात और अपहरण जैसे अमानुषिक कृत्य होने लगते हैं । और एक दिन बान्की का भी अपहरण हो जाता है । यद्यपि वह एक

मुसलमान द्वारा कुछ ही दिनों पश्चात् उसके पिता के पश्चात् सुशुल पहुँचा दी जाती है किन्तु सामाजिकों की दृष्टि में वह प्रष्टा एवं पतिता समझी जाती है और यह बात जब उसके श्वसुर रायसाहब को पता लगती है तो वह उसे अपनी पुत्रवधू बनाने से इन्कार कर देते हैं किन्तु राम उसे दिल से चाहता है तथा परिस्थिति को समझता है अतः पिता के मना करने पर भी अपने वचन पर अटल रहता है तथा जानकी को प्राप्त करने के लिये पिता के समस्त वैभव को छोड़ने को तैयार हो जाता है किन्तु जब जानकी को यह पता चलता है तो वह उसके सुख के लिये अपना प्राणान्त कर देती है इधर राम भी इसे सहन नहीं कर पाता और मर जाता है। सामाजिकों की इस हृदयहीनता से दुःख्य होकर ही नाटककार ने राम के इन शब्दों में कहलवाया है 'उन हजारों लड़कियों का क्या होगा जो जानकी की तरह मगाई गई हैं, जिन्हें जानकी की तरह प्रष्ट किया गया है -- उन्हें समाज में कौन ग्रहण करेगा ? कौन अपनायगा ? उनका उद्धार कैसे होगा ?' जो तत्कालीन सामाजिक स्थिति को देखते हुए युग की एक बڑी समस्या बन गयी थी। किन्तु युग की यथार्थ समस्या को अपनाकर भी नाटक का अन्त भावुकतापूर्ण ही है।

'दीवार' भारतवर्ष के बंटवारे की समस्या को लेकर लिखा गया एक प्रतीकात्मक नाटक है। इसमें नाटककार ने दो माइयों की फूट की कहानी के माध्यम से विभाजन पूर्व ही विभाजन की विभीषिका के प्रति अपने विरोधी भावों को अभिव्यक्ति प्रदान कर अपनी सूक्ष्म संवेदनशीलता का परिचय दिया है। यहाँ दोनों माई प्रतीक हैं हिन्दू मुसलमानों के तथा अतिथि विदेशी फिरंगी प्रतीक है उन अंग्रेजों के जो अपनी भेदनीति से देश के हिन्दू मुसलमानों में पारस्परिक वैमनस्य का मूक उत्पन्न कर रहे थे। घर का बंटवारा वस्तुतः देश विभाजन का प्रतीक है तथा बंटवारे के बाद नित्य प्रति होने वाली कलह देश के मावी जीवन में जाने वाली समस्याओं को ही संकेतित करती है।

पृथ्वी रंगमंच पर अभिनीत 'बाहुति' तथा 'दीवार' की भाँति विनोद रस्तोगी ने भी अपने नाटक 'जाबादी के बाद' में देश-विभाजन, शरणार्थी समस्या तथा भारतीय समाज में व्याप्त शोषण एवं प्रष्टाचार का हृदय विदारक

चित्र प्रस्तुत कर अपनी तीक्ष्ण यथार्थ दृष्टि का परिचय दिया है। यह तो सर्वविदित ही है कि १५ अगस्त १९४७ को भारत अंग्रेजों के दासत्व बन्धन से विमुक्त हो पूर्ण स्वतन्त्र हो गया था। किन्तु स्वतन्त्रता के बाद शरणार्थी पुनर्वास तथा भारतवासियों की स्वार्थपरता के कारण देश में अराजकता, शोषण, अन्याय और अत्याचार का जो तांडव हुआ उसने भारतवासियों के स्वातन्त्र्य स्वप्न को धूल में मिलाकर भारत की स्वतन्त्रता को ही संदिग्ध बना दिया था। देश की इस विडम्बना पूर्ण स्थिति से जाव्य होकर ही विनोद रस्तोगी ने अपने इस नाटक में स्वातन्त्र्योत्तर भारत की आन्तरिक दुर्बलताओं का यथार्थ चित्र प्रस्तुत करते हुए १५ अगस्त को 'आनन्द पर्व' की अपेक्षा 'रक्त दिवस' की संज्ञा दी है। इस सम्बन्ध में उनका विश्वास था कि यह स्वतन्त्रता जो १५ अगस्त के रूप में हमें आज मिली है स्वतन्त्रता नहीं बरन् स्वतंत्रता के वेश में हमारी मृत्यु का चित्र है। अतः उन्होंने स्वातन्त्र्योत्तर भारत की आन्तरिक दुर्बलताओं पर आक्षेप तो व्यक्त किया ही है साथ ही भारतवासियों में आत्मोन्नति का भाव जाग्रत कर उन्हें पूर्ण स्वतन्त्रता के लिये भी प्रेरित किया है।

विमानोपरान्त कमी शरणार्थी पुनर्वास समस्या को प्रतिपादित बनाकर लिखा गया अक्षक कृत 'बन्धी गली' युगीन सन्दर्भों के उद्घाटन की दृष्टि से एक महत्वपूर्ण नाटक है। प्रत्यक्षतः तो यह विमानों की समस्या को लेकर लिखा गया एक नाटक है किन्तु अप्रत्यक्ष रूप से नाटककार ने इसमें विमानों की विभीषिका से संव्रस्त एक शरणार्थी परिवार की करुण कथा को प्रस्तुत कर तत्कालीन शरणार्थियों की दुर्दशा एवं समाज में व्याप्त शोषण, भ्रष्टाचार, कालबाजारी तथा अधिकारी वर्ग की घाँघलियों का ही यथार्थ चित्र प्रस्तुत किया है। अपने इस नाटक में नाटककार ने यह दिखाने का प्रयास किया है कि स्वातन्त्र्योत्तर काल में शरणार्थियों को पुनः बसाने के लिये सरकार की ओर से जो सहायतार्थ प्रयत्न किये जा रहे थे वह किस प्रकार देश के स्वार्थी अफसरों तथा उनके बाफूसों तक ही सीमित थे और उसके वास्तविक अधिकारी बेचारे निरीह शरणार्थी दुसरे की उपेक्षा एवं मर्दन का पात्र बन कर दर-दर की ठोकरें खाते हुए मटक रहे थे। शरणार्थी जीवन की इसी विडम्बनापूर्ण स्थिति पर दुःख व्यक्त करते हुए नाटककार ने एक शरणार्थी लहनासिंह के शब्दों में कहलवाया है 'शरणार्थियों को फिर से बसाने के बिन्ने मरुमें अबे अफसर हण,

उनके ऊपर जितना रुपया खर्च होया, उतना जो शरणार्थी को मिले तो जोहनों की मुसीबत दूर न हो जावे । अफसराँ ते मल्लमियाँ दे पेट मोटे होदे जादे ने ते शरणार्थियाँ दे पेट- पल्ले कुछ पैदा नहीं । - - - और फिर जो अमीर शरणार्थी हैं, उनकी सब बगह सुनवाई है । मकान ते दुकानाँ, लिसेस ते दूसरे फायदे उन्हीं को मिलदे हण बिहड़े अफसरा नू खुश कर सकदे हण ।^१ जो तत्कालीन अधिकारी वर्ग की स्वार्थपरता एवं धाँधलियों को ही मुखर करता है ।

किन्तु एक ओर जहाँ अधिकारी वर्ग अपने स्वार्थ के वशीभूत हो शरणार्थियों को उनके लिये प्रदत्त समुचित सहायता से वंचित करे हुए था वहीं दूसरी ओर देश के स्वार्थरत सामाजिक भी उनकी इस विवशता का लाभ उठाकर उनका शोषण करने में पीछे नहीं थे वरन् कृत्रिम अभावों की सृष्टिकर यथाशक्ति उनका शोषण कर रहे थे । जिसकी एक अच्छा फलक सामाजिकों की हृदयहीनता के शिकार एक सन्तप्त शरणार्थी त्रिपाठी जी के इस कथन में स्वतः स्पष्ट है - 'इन सात दिनों के अपने अनुभव से मैं यह सम्झता हूँ कि मकानों की किल्लत नहीं किल्लत रुपये की है जिसके पास रुपया है, उसे आज मकान मिल सकता है । जिसका २५ रुपया किराया हो, उसका सौ रुपया दीजिये -- आज मकान ले लीजिये ।'^२ किन्तु अधिकांश शरणार्थियों के समझ^३ तो सबसे बड़ी समस्या धन की ही थी जिसके अभाव में उन्हें शहरों की सड़कें युक्त गलियों में रहने को विवश होना पड़ा । प्रस्तुत नाटक में वर्णित अंधी गली वस्तुतः ऐसी ही एक सड़कें युक्त जैदरी गली थी जिसमें आर्थिक मजबूरी के कारण कुछ शरणार्थी घुस जाये थे । किन्तु यहाँ इस अंधी गली के माध्यम से नाटककार ने सामाजिकों की उस हृदयहीनता की ओर ही संकेत किया है जो अपने स्वार्थ के अन्वेषण में सम्पूर्ण जन-जीवन को ही अन्वेषणमय बनाये हुए थे । अपने इसी मन्तव्य को स्पष्ट करते हुए नाटककार ने त्रिपाठी जी, जिसकी शरणार्थी के रूप में उपेक्षा एवं असहानुमति का कड़वा छूट घीना पड़ा था, के निम्न शब्दों में कैप्टन लीकू सदृश कुछ प्रतिष्ठित सामाजिकों की हृदयहीनता पर व्यंग्य करवाया है । उनका कथन था कि 'बाबू रामचरण

१. उपेन्द्रनाथ अक्षर - 'अंधी गली', पृष्ठ ३८

२. " " " " , पृष्ठ ६२

वाला मकान ढाकर कमेटी इस अंधी गली को तो सुला कर देगी, पर इन घरों और इनमें रहने वालों के दिलों का क्या होगा ? बिनके दरवाजे न जाने कब से बन्द हैं । उन्हें कौन खोलेगा ? कब खोलेगा ? इस पुण्य भूमि में हजारों नहीं लखों ऐसी अंधी गलियाँ हैं । लीकू साहब क्या सबको सुलवा देगे ।

शरणार्थियों के जीवन की इस दारुण व्यथा के साथ ही नाटककार ने बिन्दा बाबू जैसे एक सहृदय सामाजिक, जिन्होंने अपने छोटे से घर में अनेक शरणार्थियों को सर छिपाने की जाह दी थी, की सृष्टि कर तत्कालीन आर्थिक स्थिति पर भी अपनी तीक्ष्ण यथार्थ दृष्टि डाली है जो अपनी विकरालता में समस्त सामाजिक विसंगतियों का मूल कारण थी । उतः नवयुवक श्याम द्वारा ब्लैक मार्केटिंग करने वालों को गोली से उड़ा देने की बात सुनकर बिन्दा बाबू तर्क देते हुए कहते हैं -- 'ऐसा हुक्म जारी करने से पहले आपको आर्थिक स्थिति सुधारनी होगी । मैं बड़े आदमियों की बात नहीं करता बिनके पास बीसियों बंगले हैं । उन लोगों की बात सोचिए, जो हम ऐसे बलक पेशा हैं, बिनके वेतन आम चीजों की कीमतों के साथ नहीं बढ़े। वे अपने आराम का स्थान न करके स्वयं तंगी से रहकर एक त्रास-कमरा किराये पर देना चाहते हैं और उसी से अपने वेतन की कमी को पूरा करना चाहते हैं । सो इस समस्या का हल मार्ग, केवल गोली से उड़ाने का हुक्म नहीं । सारे का सारा आर्थिक ढाँचा जब तक न बदला जाय कुछ नहीं हो सकता । इधर उधर पैसंद लगाने अथवा महब दण्ड देने की तजवीज करने से कुछ न होगा ।' जो अपने आप में युग का एक विन्तनीय विचार तो था ही, साथ ही नाटककार की तीक्ष्ण एवं निष्पक्ष यथार्थ दृष्टि का भी परिचायक है ।

जमीन्दारी उन्मूलन -

शासन व्यवस्था के सुचित प्रबन्ध हेतु पूर्व स्वतन्त्रता कालीन भारत में सर्वत्र ही जमींदारी व्यवस्था का बोलबाला था । इस व्यवस्था के अन्तर्गत जमीन का मालिक जमींदार कहलाता था किन्तु भूमि पर उत्पादन का कार्य वह स्वयं न कर छोटे-

१. उपेन्द्रनाथ बक्श - 'अंधी गली', पृष्ठ १५१

२. " " - " , पृष्ठ ६४

होटे किसानों से ही करवाता था जिसके लिये उसे किसानों से भूमिकर के रूप में कृषि का कुछ हिस्सा मिल जाता था और यही उनकी आय का प्रमुख साधन था । यद्यपि यह प्रथा काफी दिनों से चली जा रही थी किन्तु अंग्रेजी की इच्छा में उनकी शोषणकारी अर्थनीति के कारण इन जमींदारों को किसानों के शोषण का पर्याप्त अवसर मिला । फलतः वे निर्भय होकर बेभार तो करवाते ही थे, करके रूप में उनकी आय का अधिकांश अपना अधिकार मानकर हड़प लेते थे । इसके अतिरिक्त देवीय प्रकोप से कृषि विनष्ट हो जाने पर उनके घर, बैल इत्यादि कुर्ची करवाकर अपना कर वसूलते थे । जिससे गरीब किसान की दशा बड़ी ही शोचनीय थी, वह दिन रात सून पसीना स्फुरकर भी दाने-दाने को मोहताब था । भारतीय अर्थ व्यवस्था के मूलाधार किसानों की इस दयनीय दशा को देखकर देश के कुछ प्रबुद्ध नेताओं का ध्यान जमींदारों के बढ़ते अन्यायों की ओर भी गया और उन्होंने उनको समाप्त करने के लिये एक जबरदस्त आन्दोलन छेड़ दिया तथा स्वतन्त्रता प्राप्त होते ही उन्होंने देशव्यापी जमींदारी आन्दोलन को एक कानून का रूप देकर अभिषिक्त किसानों को जमींदारों के बंगुल से सदा-सदा के लिये मुक्त कर दिया । जिससे सम्पूर्ण भारतवर्ष में आशा एवं उत्साह की एक नयी लहर फैल गई ।

ग्राम्य जीवन के इस समस्या बहुल पहेलू को आधार बनाकर लिखे गये नाटकों में रमेश मेहता कृत 'हमारा गाँव' तथा शील कृत 'किसान' उल्लेखनीय नाटक हैं जिसमें नाटककार ने जमींदारों की शोषण नीतियों के सन्दर्भ में किसानों की दयनीय दशा का चित्रण तो किया ही है साथ ही किसानों की जागरूकता का परिचय देते हुए जमींदारी व्यवस्था की स्मीचीनता पर प्रश्न चिन्ह भी लगाया है । इसी को स्वर देते हुए 'हमारा गाँव' का एक जागरूक चरित्र जुल अपने मोसा से तर्क करते हुए कहता है -- 'यह इन्सान की बुद्धि नहीं है, सीना बोरी है, बेईमानी है । अंग्रेजी सरकार इसी के परोस चल रही थी । वे बहुतों के हक को छीनकर थोड़े में बाँटते थे । अपनी में फूट छलवा देते थे - - - - हमारा यह धर्म है, मोसा बी कि सब जमींदार अपनी जमीन में से कुछ हिस्सा इन लोगों के नाम कर दें ।' जिसके मूल में युगीन साम्यवादी विचारों की सक्रियता ही क्रियाशील है ।

किन्तु 'किसान' में नाटककार ने भारतीय किसान तथा जमींदार के बीच जमीन और अधिकार सम्बन्धी संघर्ष को उठाकर स्वातन्त्र्योत्तर भारतीय ग्रामीण जीवन का यथार्थ चित्र प्रस्तुत करने का प्रयास किया है। यह सत्य है कि स्वतन्त्रता के स्वर्णिम प्रभात में सरकार के प्रयत्नों से जमींदारी प्रथा काफी हद तक समाप्त हो गई थी तथा उनके स्थान पर ग्राम पंचायतों की स्थापना भी होने लगी थी किन्तु इन पंचायतों पर अधिकार अभी भी गाँव के सुदसोर जमींदारों का ही था जो देश की लुप्तहाली एवं समृद्धि के विपरीत अपने स्वार्थों की पूर्ति में ही संलग्न रहते थे। फलतः गरीब किसानों की समस्या ज्यों की त्यों बनी हुई थी। युग जीवन की इसी विडम्बना पर दुःख व्यक्त करते हुए नाटक का नायक धीरेब अपनी पत्नी सुखिया से कहता है --

'अरी जमींदारी तो चली गई पर वह आदमी तो नहीं गये जिनकी दाढ़ी में आदमी का खून लगा है।' जमींदारी चली जाने पर भी अपनी पूर्व स्थिति को सुरक्षित रखने के लिए गाँवों के ये तथाकथित जमींदार पंचायतों के सरपंच, पुलिस तथा गाँव के हाकिम हुकामों से मिलकर किस प्रकार ग्रामीण जनता को परेशान किया करते थे, ऊपर से जनता के रक्षाक बनकर अन्दर ही अन्दर क्या-क्या षडयन्त्र रचा करते थे इसका यथार्थ चित्र नाटककार ने नायक धीरेब के पारिवारिक जीवन की कठणकथा के माध्यम से प्रस्तुत किया है। नाटक का नायक धीरेब एक परिश्रमी एवं अनुभवी किसान है जिसकी उपबाऊ भूमि का एक विस्तृत मूलखंड गाँव के जमींदार ने षडयन्त्रों द्वारा अपने अधिकार में कर रखा है। किन्तु अपनी विवेकशीलता एवं बुद्धिमत्ता के बल पर वह ठाकुर के अत्याचारों का जमकर मुकाबला करता है। अतः ठाकुर अंगद के यह कहने पर कि 'हम जमीन के मालिक थे। हमारी जमीन बायदाद हीन हो गई। हमारे ट्रैक्टरों पर पंचायत ने अधिकार कर लिया। यह अत्याचार नहीं तो क्या है?' अपनी बागडोरकता का परिचय देते हुए वह कहता है 'बच्चा तो यह अत्याचार है? लेकिन यह मूल गये कि जमीन के मालिक हम किसान थे। जेबों से गुलामी बस्तीस लेकर तुमने हम किसानों को नास्ति, टुकड़सोर और गुलाम बना रखा था। मेहनत हम करते थे मौब तुम मारते थे। आजादी में लासों किसान बेटों की जाने गयी लेकिन जब आजादी आयी तो तुमने

१. शील - 'किसान', पृष्ठ ८

२. , , - , , पृष्ठ ६३

उस पर कब्जा कर लिया।^१ वस्तुतः उसके इन शब्दों में देश के पीड़ित एवं शोणित किसान की व्यथा ही मुखर हुई है जो स्वतन्त्रता की मधुर बेला में अपने को विशेष सुरक्षित एवं शक्ति सम्पन्न महसूस कर रहा था। किन्तु नाटक के तृतीय अंक में नाटककार ने 'अब गाँव में कोई अनपढ़ न रह जायगा।' 'अब जो सेती का काम करता है उसी के पास जमीन है।' तथा अब पुलिस गाँव वालों के सहयोग से काम करती है।' सदृश कुछ नवीन स्वरो की प्रतिष्ठा कर किसान जीवन में जाने वाले जिस सुखद एवं सुनहले मविष्य की रूपरेखा खींची है वह युग जीवन के यथार्थ की अपेक्षा नाटककार की आस्था मात्र थी जो अपनी संदिग्धता के कारण नाटक को यथार्थ की अपेक्षा आदर्शों की ओर मोड़ देती है।

किन्तु एक ओर जहाँ सरकार की जमींदारी उन्मूलन नीति से ग्रामवासियों एवं देश के नवजागत वर्ग में उज्ज्वल मविष्य का एक आशावादी स्वर गूँब रहा था वहीं दूसरी ओर सरकार की इस नीति ने जमींदारियाँ समाप्त कर सामन्तीय संस्कार में फँसे, ऐश्वर्यवश की बिन्दगी व्यतीत करने वाले जमींदारों के आर्थिक आधार को निर्मूल कर उनके समस्त जीवन-यापन की एक नई समस्या को भी जन्म दिया। जिसका मूल कारण था उनका जातीय अहंभाव जो नवयुग की उपेक्षा में अपने आचार विचारों को न बदल पाने के कारण अभी भी अपने सामन्तीय संस्कारों एवं प्राचीन ऐश्वर्य के मोह से चिपका हुआ था तथा साधन के अभाव में भी अपनी वही प्राचीन मान-मर्यादा एवं गौरव बनाए रखना चाहता था। किन्तु सामाजिक एवं आर्थिक विवशताओं के कारण अपने इस प्रयत्न में असफल होने के कारण वह अन्दर ही अन्दर टूटता जा रहा था। दुर्भाग्यवश इसी समय उनकी नवजागत सन्तान, जो नवयुग की उपेक्षा में अपने परिवारों पर जाने वाले भारी संकटों से परिचित हो रही थी, के क्रान्तिकारी विचारों एवं कार्यों द्वारा उनके पारिवारिक जीवन में एक ओर अन्तर्विरोध उठ खड़ा हुआ, जिसने उन्हें पूर्णतः कुचल कर रख दिया।

जमींदारों की इस विघटित मनःस्थिति को लक्ष्य कर लिखे गये नाटकों में मट्ट कृत 'नया स्माँब' विनोद रस्तोगी कृत 'नए हाथ' तथा नरेश मेहता कृत 'संछिन्न यात्राई' उल्लेखनीय हैं। इन सभी में नाटककारों ने जमींदारी उन्मूलन के

पश्चात् मिलते, किन्तु प्राचीन ऐश्वर्य के मोह से चिपके तथा नवयुग के प्रति अनास्थावान भारतीय जमींदारों की आन्तरिक पीड़ा को उनकी ही प्रगतिशील एवं जाग्रत सन्तानों के विपर्यय में प्रस्तुत किया है।

नाटक के केन्द्रीय चरित्र जमींदार मनोहर सिंह, अजय प्रताप एवं सुरेन परम्परा तथा प्राचीनता के मोह से चिपके अपने युग के ऐसे ही अपराजित चरित्र हैं जिन्हें युग की परिवर्तनशील परिस्थितियाँ ने अन्ततः पराजित होने के लिये विवश कर दिया था। युग की पुकार को अनसुना करने के कारण इनके पारिवारिक जीवन में नयी और पुरानी पीढ़ी के बीच जो अन्तर्विरोध उठ खड़ा हुआ था वही इनके जीवन की सबसे बड़ी समस्या थी जिसने उन्हें पूर्णतः पराजित कर दिया था इसी को लक्ष्य कर नाटककारों ने जमींदारों के जीवन के अन्य बाह्य पहलुओं की अपेक्षा अ्युग के संघात से टूटते जमींदारों के अन्तर्भूत को ही अपने नाटकों का मुख्य प्रतिपाद बनाया।

नाटक 'नया समान' तथा 'नये हाथ' में इनके जीवन की यह विवशता सर्वत्र ही मुखर हुई है। यद्यपि दोनों की मूल समस्या प्रेम और विवाह के परिवर्तित प्रतिमानों के संघात से टूटते जमींदारों के सोखेपन को प्रस्तुत करना रहा है किन्तु 'नया समान' में जहाँ नाटककार सामन्तीय परिवारों में फल रहे प्रेम और विवाह के बदलते प्रतिमानों को स्वर देकर यौनवृत्ति के न्यूनीकृत रूप में उलझ गया है वहीं 'नये हाथ' में नाटककार ने प्रेम और विवाह के परिवर्तित प्रतिमानों को स्वर देते हुए देश में फैले अन्याय और अत्याचार के विरुद्ध आवाज भी उठायी है। जिसको स्वर देते हुए जमींदार अजय प्रताप का भाई विजय प्रताप कहता है -- 'मगर जो कुछ हुआ उसकी जिम्मेदारी हम जमींदारों पर ही है। हम अपने को भगवान का अवतार समझने लगे थे। गाँव की बहु-बेटियों की हज्जत पर डाका डालना अपना अधिकार समझते थे, हमारे अत्याचारों से किसान ब्राहि-ब्राहि करने लगे थे।' प्रत्यक्षातः देश में जम रहे साम्यवादी विचारों का ही प्रभाव था। नवयुग की इस पुकार के साथ ही नाटककार ने नयी पीढ़ी के नवजाग्रत चरित्रों के माध्यम से देश के विघटनशील जमींदारों को अपने विगत को मूल ऋण का सँदेश भी दिया है। नयी पीढ़ी के क्रान्तिकारी

विचारों का समर्थन करते हुए नाटक का एक अनुभवी चरित्र नवाब युसुफ अपने मित्र ठाकुर अब्दुल प्रताप को सम्मिलित करते हुए कहता है - 'ठाकुर साहब वक्त के साथ हमें भी बदलना चाहिये। हमारे तौर तरीके की दीवार खोखली हो गयी है। बड़े हाथ गिरती हुई दीवार को कब तक धामें रह सकते हैं। उसका गिर जाना ही बेहतर है। उसकी जगह इन नये हाथों से नयी दीवार बनने दीजिये (घड़ी की ओर संकेत करके) उस घड़ी की तरफ देखिए। चौखटा सूर्यों को कैद किए है मगर वह उसकी रवानी नहीं रोक सकता। इसी तरह हम भी ज्ञान की रफ्तार नहीं रोक सकते।' नाटक के अन्त में जमींदार अब्दुल प्रताप अपनी आँखों पर पड़े रुढ़िवादिता के आवरण को हटाकर स्वयं स्वीकार करता है कि 'जमी तू मूठी मर्यादा और सड़ी-गली मान्यताओं को उसी तरह सीने से लगाये था जैसे मोहब्बत बंदरिया अपने मरे बच्चे को चिपकाये रहती है। अब आँखें खुल गई हैं कुँवर साहब।'

किन्तु 'नया समाज' और 'नये हाथ' में क्रमशः मट्ट और रस्तोगी ने जहाँ प्रेम और विवाह की समस्या के माध्यम से प्राचीन को मिटाकर नवयुग का स्वागत किया है, जमींदारी व्यवस्था की विघटित मान्यताओं के विपरीत समकालीन मूल्यों को प्रतिस्थापित किया है वहीं नरेशमेहता ने अपने 'संश्लिष्ट यात्राएँ' में जमींदारी प्रथा के स्थानापन्न तथा नवयुग के प्रतीक पुँजीवाद की आनवधीयताओं का चित्रण कर आगत के प्रति अपनी तीव्र विमर्शपूर्ण विमर्शपूर्ण दृष्टि भी डाली है।

यद्यपि यह सत्य है कि आज सरकार की जमींदारी उन्मूलन नीति से देश का एक आतंककारी अध्याय समाप्त हो चला है किन्तु यह भी असत्य नहीं कि इसी स्थान पर समाज में जिस पुँजीवादी सभ्यता का विकास हो रहा है उसने प्राचीन संस्कारों को तिलांजलि देते हुए जीवन के प्रत्येक मूल्य को पैसे की भाषा में अकिंता प्रारम्भ कर दिया है। जिससे मानव जीवन सरल होने की अपेक्षा नित्य प्रति जटिल ही होता जा रहा है। परस्पर विपरीत इन दो संस्कृतियों के बीच आज मनुष्य जिस मानसिक वेदना का अनुभव कर रहा था उसका यथार्थ चित्रण नाटककार ने अपने इस नाटक में एक विघटित

१. विनोद रस्तोगी, 'नये हाथ', पृष्ठ १०६

२. ,, ,, , 'नये हाथ', पृष्ठ ११२

सामन्तीय परिवार के माध्यम से किया है। युग जीवन की इसी वेदना को स्वर देते हुए नाटक का केन्द्रीय चरित्र महेन जो आज सामन्तीय संस्कृति का मग्नावशेष मात्र है पूँजीवादी संस्कृति के एक मात्र वाधार रूपों पर अपना आक्रोश व्यक्त करते हुए कहता है -- 'इसकी सुगन्ध विश्वजयी, कालजयी होती है श्रीमती मुखर्जी' -- इसी ने (पापा की छवि की ओर देखकर) -- सुरेन बाबू को पराजित किया और इसी ने -- (चारों ओर देखकर) - हम सबको सपिडत कर दिया ।^१

वस्तुतः आज समाज में जो विषमता है उसका मूल कारण धन ही है। प्रत्येक व्यक्ति अपना जीवन स्तर बढ़ाने की चिन्ता में एक दूसरे का विरोधी होता जा रहा है। महेन तथा बीना का दाम्पत्य-जीवन इसका प्रत्यक्ष उदाहरण है। बीना के रूप में नाटककार ने समाज की उस पूँजीवादी सभ्यता पर व्यंग्य किया है जहाँ नैतिकता, मान मर्यादा कुछ नहीं पैसा ही सब कुछ है। महेन की अपार सम्पत्ति के लालच में वह उससे विवाह तो करती है किन्तु जब देखती है कि उसकी आर्थिक परिस्थितियाँ उसके अनुकूल नहीं तो वह उसे छोड़कर दूसरे को अपने प्रणय जाल में फँसाती है।

पूँजीवादी संस्कृति की अमानवीयताओं का चित्रण करते हुए नाटककार ने युग जीवन के इस सत्य को भी सामने रखा है कि यद्यपि आज सामन्तीय संस्कृति के समाप्त होने से अब हमारे प्राचीन जीवन मूल्य समाप्त हो चुके हैं किन्तु विडम्बना यह है कि इनके स्थान पर अभी कोई नये मूल्य स्थिर नहीं हो पाये हैं। अतः आज की अधिकांश युवा पीढ़ी निश्चित मूल्यों के अभाव में संक्रान्ति की इसी अनिश्चितता में मटक रही है। उनके समक्ष एक ओर यदि नवयुग का क्रान्तिकारी आह्वान है तो दूसरी ओर प्राचीन संस्कार उनकी चेतना में कुण्डली मार बैठे हैं। प्रस्तुत नाटक के केन्द्रीय चरित्र जमींदार सुरेन, महेन तथा नन्दिता युग के इन्हीं मिटते मूल्यों के शिकार हैं जिन्होंने नये के अस्वीकार में अपने जीवन की यात्रा ही सपिडत कर दी है। देशोच्चाराम की दुनिया में रहने वाले, कर्म की चिन्ता से बेखबर जमींदार सुरेन, जो आज तक किसी के सामने पराजित नहीं हुए, अपने जीवन के एक मात्र स्वत्व कोठी की चिन्ता में मृत्यु के सम्मुख घुटने ही टेक देते हैं। किन्तु जहाँ तक नन्दिता और महेन

का प्रश्न है नवयुग के प्रति उनकी वास्था है, वह स्वयं स्वीकार करते हैं कि 'जब हम घटनाओं के सामने पड़ जाते हैं तो फिर उसे स्वीकारने में ही गति है, मुक्ति है ।^१ यद्यपि अपने इन्हीं विचारों के कारण वह पिता की इच्छा के विरुद्ध नवयुग के साथ कदम मिलाकर चलने का प्रयत्न करते हैं किन्तु अपने इन उदार विचारों के बावजूद वह प्राचीन सामन्तीय संस्कारों से मुक्त नहीं हो पाते । अपने जीवन की इसी विवशता, तथा अन्तर्तम में व्याप्त घुटन को व्यक्त करते हुए नन्दिता एक स्थान पर कहती है

'- - - - - हम कुछ नहीं कर सकते, क्योंकि हम पिछले युग के मूल्यों, संस्कारों से बंधे हैं, केवल अपने को टूटने दे सकते हैं ।^२ और अपने इन्हीं संस्कारों के कारण वह अन्ततः टूटकर अपने आप में ही स्मिट कर रह जाती है अतः कहती है -- 'मैं स्वयं अपने में से विगत को काटकर फेंकना चाहती हूँ, लेकिन क्या किया जा सकता है शशंक ? उस पर ही विश्वास था - भविष्य पर वास्था नहीं ।'^३

नन्दिता की ही भाँति महेन भी अपने सामन्तीय संस्कारों के कारण नई संस्कृति के रंग ढंग में रंगी पत्नी बीना से सम्बन्ध विच्छेद कर स्पष्ट शब्दों में कह देता है ' - - - - - मैं, या पापा, या दीदी सब उस मरी संस्कृति के मग्नावशेष है तुम यहाँ से मुक्त हो जाओ । - - - - ' किन्तु ! महेन को यहाँ नाटककार ने मूल्यों के विरोधामास के रूप में चित्रित किया है । मूलतः वह नवीन और प्राचीन दोनों का विरोधी है और यही कारण है कि एक ओर यदि वह प्राचीन बुजुर्ग संस्कृति के विपरीत सम्पादकी जैसी छोटी नौकरी करता है तथा पिता की इच्छा के विरुद्ध पैसे की माँग में जीवन को पढ़ने वाली प्रेक्सी बीना बर्मा से विवाह कर अपने जीवन का मार्ग स्वयं निर्धारित करना चाहता है तो दूसरी ओर अपने सामन्तीय संस्कारों के कारण वह पूँजीवादी संस्कृति में पली बड़ी बीना के सामने झुकना भी नहीं जानता । इसी प्रकार पत्नी के अमर्यादित वाचरण के कारण यद्यपि उसके हृदय को ठेस लगती है और वह मन ही मन अनुभव करता है कि 'मैंने जो स्वीकारा वह मेरा नहीं था किसी अन्य का था । किन्तु उसका सामन्तीय संस्कार वह मानने को भी तैयार नहीं कि वह अपने जीवन में

-
- | | | | | |
|----|------------|---|--------------------|-------------|
| १. | नरेश मेहता | - | 'संछिन्न यात्राएँ' | , पृष्ठ ६८ |
| २. | ,, | - | ,, ,, | , पृष्ठ २७ |
| ३. | ,, | - | ,, ,, | , पृष्ठ ६३ |
| ४. | ,, | - | ,, ,, | , पृष्ठ १०० |
| ५. | ,, | - | ,, ,, | , पृष्ठ ५५ |

परणित हुआ है। अतः दर्प के साथ कहता है 'हसी ने (रूपये ने) - - - - हम सबको खण्डित कर दिया। (वह एकदम तन जाता है।) लेकिन मुझे नहीं ॥^१

नवयुग के प्रति अपने इन्हीं परस्पर विरोधी विचारों के कारण वह आधुनिकता के मेरुदण्ड मार्क्स के समाजवादी सिद्धान्त पर व्यंग्य करने से भी नहीं बूकता। वस्तुतः वह समाजवाद की न्यूनताओं से भी परिचित था। वह जानता था कि आज समाजवाद ने सामन्तवाद को समाप्त कर जिस व्यवसायी वर्ग को सड़ा किया है वह अपने आप में कितना सीमित एवं स्वार्थी है। अतः शशांक द्वारा नवयुग की दुहाई देने पर वह कहता है 'आप मार्क्स से सहमत हैं मैं नहीं ॥ क्योंकि वह एक स्वयं सिद्ध समाज मानकर चलता है। - - - - किन्तु क्या समाज विजयी बना ? नहीं ॥ नहीं ॥ समाज विचार नहीं करता, कर ही नहीं सकता शशांक बाबू ! इसलिए विचार करने वाला एक नया वर्ग विजयी हुआ है -- बैंक, जिसका राजविन्ह -- और बेचारे मार्क्स का समाज -- (बालकनी के बाहर दूर का सैकत करते हुए) वो नाच रहा है, गारहा है, मूलो मर रहा है, आफिसों में जा रहा है और - सन्तति।^३

वस्तुतः यह सत्य है कि आज राजनीतिक नेताओं द्वारा समाजवाद की दुहाई तो अवश्य दी जा रही है किन्तु समाज में महत्व उसी का है जिसके पास धन है। समाजवाद का नारा तो महब जनता को धोखे में रखने का एक बहाना है। सब पूछा जाय तो आज समाज की महत्ता ही समाप्त होती जा रही है जो समाज कमी परिवार को बड़ी संज्ञा में सोचा जाता था आज पति पत्नी की हफाई रूप में सम्झा जाने लगा है और वह भी अपना जीवन स्तर बढ़ाने के लिये आज एक दूसरे के विरोधी हो गये हैं।

इस प्रकार नरेश मेहता का यह नाटक मिटते सामन्तीय परिवार का यथार्थ चित्रण होने के साथ ही आज की सन्ध्या पर करारा व्यंग्य भी है।

राष्ट्रीय एकता एवं नव निर्माण -

किसी भी राष्ट्र की सुदृढ़ एवं विरथायी स्वतन्त्रता के लिये आवश्यक है

१. नरेश मेहता - 'खण्डित यात्रार्थ', पृष्ठ १००
२. " " " " " " , पृष्ठ ८५

कि वहाँ के समस्त निवासी पारस्परिक वैमनस्य को मूलकर, एक जुट हो देश के नव-निर्माण में सक्रिय सहयोग प्रदान करे। अतः भारत में भी राष्ट्र के बहुदिक् विकास को ध्यान में रखते हुए देशवासियों के समक्ष राष्ट्रीय एकता एवं नव-निर्माण का आदर्श प्रस्तुत किया गया। क्रियात्मक रूप में तो नव-निर्माण का यह प्रयत्न राष्ट्र निर्माताओं द्वारा सर्वत्र क्रियाशील था ही, साहित्यकारों ने भी अपनी लेखनी के माध्यम से देश के इस महत्वपूर्ण कार्य को आगे बढ़ाने में अपेक्षित सहयोग दिया। राष्ट्रीय एकता एवं नव-निर्माण को प्रतिपाद्य बनाकर लिखे गये नाटकों में ज्ञानदेव अग्निहोत्री कृत 'माटी बागी रे' विमला रैना कृत 'तीन युग' कृष्ण किशोर श्रीवास्तव कृत 'नींव की दरारें' तथा पृथ्वी रंगमंच पर अभिनीत लाल बन्द बिस्मिल कृत पठान तथा शीला कृत 'किसान' उल्लेखनीय है। किन्तु 'किसान' तथा 'माटी बागी रे' में जहाँ नाटककार ने महाजन तथा किसान के संघर्ष में किसानों की विजय दिखाकर गाँवों में होने वाले नव-निर्माण को स्वर दिया है वही 'तीन युग' में देश की अव्यवस्था को देखकर देश के नव-निर्माण के लिये आदर्शवादी अधिकारियों की आवश्यकता पर बल दिया है। किन्तु 'पठान' तथा 'नींव की दरारें' में नाटककार का मुख्य उद्देश्य देश की विभ्रंशित भारतीय जनता में परस्पर प्रेम एवं त्याग की भावना उत्पन्न कर राष्ट्रीय एकता की भावना का प्रसार करना था और अपने इसी उद्देश्य की पूर्ति में उन्होंने 'पठान' में सीमान्त प्रदेश में रहने वाले एक मुस्लिम खान और उनके हिन्दू दीवत के जीवन की त्यागपूर्ण फाँकी प्रस्तुत कर देश की विभ्रंशित भारतीय जनता के समक्ष हिन्दू मुस्लिम एकता का आदर्श प्रस्तुत किया है तथा 'नींव की दरारें' में भाषायी तथा क्षेत्रीय आधार पर देश में बढ़ती हुई अनेकता को संयुक्त परिवार के विघटन के प्रतीक रूप में प्रस्तुत कर राष्ट्रीय एकता के विकास पर जोर दिया है।

विषय प्रतिपादन की दृष्टि से 'किसान' तथा 'माटी बागी रे' में काफी कुछ समानता है। दोनों में ही नाटककार ने स्वतन्त्रता के पश्चात् गाँवों में होने वाले नवजागरण की अपनी लेखनी का प्रतिपाद्य बनाया है। वस्तुतः स्वातन्त्र्योत्तर भारत में ग्राम विकास योजनाओं द्वारा गाँवों के विकास के लिए जिन आदर्शों की प्रतिष्ठा की जा रही थी उनको ही नाटककार ने अपने इन नाटकों में मूर्त किया है अतः दोनों में ही सत्कारी सेती की आवश्यकता, ट्रेक्टरों की उपयोगिता, बाँध द्वारा नदियों की बाढ़ रोकना, साक्षरता, पारस्परिक मेल-जोल तथा परिश्रम की

महत्ता को दर्शाया गया है। किन्तु दोनों में जो अन्तर है वह यह है कि 'किसान' में जहाँ नाटककार ने युगजीवन को उसके यथार्थ रूप में चित्रित किया है वहीं 'माटी जागी रे' में युग के बदलते मूल्यों को महाजन के सण्डहर तथा किसान की फोपड़ी के प्रतीक रूप में प्रस्तुत किया है। नाटक का केन्द्रीय चरित्र शहरी युवक प्रकाश है जो गाँव में जाकर ग्रामवासियों के बीच नव-निर्माण की भावना का प्रसार करता है तथा उनमें मेहनत एवं पारस्परिक मेल-जोल की भावना जाग्रत कर गाँवों की बंजर और परती भूमि को भी उपजाऊ बना देता है।

किन्तु विमला रैना कृत 'तीन युग' भारतीय इतिहास की महत्वपूर्ण कालावधि सन् १६२० से १६५० तक की सामाजिक, राजनीतिक गतिविधियों का यथार्थ चित्र है। इसमें नाटककार ने एक ही परिवार की तीन पीढ़ियों, जो वास्तव में तीन युगों का प्रतिनिधित्व करती है, के माध्यम से युगीन पीढ़ी भेद एवं बदलते जीवन मूल्यों को स्पष्टकर भारतीय इतिहास का एक महत्वपूर्ण अध्याय हमारे समक्ष प्रस्तुत करने का प्रयास किया है।

पहली पीढ़ी के प्रतीक हैं जमींदार शंकरलाल, जो सामन्ती संस्कृति में पोषित, अवसरवादी, अनुभवशील, उदार विचार वाले एवं समयानुकूल यथार्थ के पक्षपाती है। अंग्रेज सरकार के स्वामिमक्त सेवक होने के कारण वह कांग्रेस तथा उसकी स्वातन्त्र्य नीतियों का विरोध करते हैं। किन्तु उनके इस विरोध के मूल में उनकी स्वार्थ नीति ही प्रमुख थी। जिसको स्वीकारते हुए वह स्वयं एक स्थान पर कहते हैं कि, 'मैं भी ब्रिटिश सरकार का दुश्मन ही हूँ - - - उनका दोस्त नहीं ---- पर ये तुम्हारे नान-वायलेन्ट असहयोगी, मेरे दुश्मन है - - - यह मुक्तको ला जायें। तो अपने बचाव के लिये मुझे ब्रिटिश सरकार का साथ देना है। सरकार के लिये नहीं अपने लिये, अपनी जमीन के लिये, अपनी इज्जत अपनी शान के लिये, अपनी जिन्दगी के लिये। जो केवल जमींदार शंकरलाल की ही विशेषता न थी, बल्कि सम्पूर्ण जमींदार वर्ग अपने पतन को निश्चित समझ भारतीय स्वतन्त्रता का विरोधी तथा अंग्रेज सरकार का समर्थक बना हुआ था। किन्तु जब वह देखते हैं कि अंग्रेज सरकार उनकी स्वामिमक्ति के बदले उनकी उपेक्षा ही कर रही है तो उनका मोह भंग होता है और वह मन ही मन कांग्रेसियों का समर्थन करने लगते हैं। यद्यपि ऊपर से वह अंग्रेजों के स्वामिमक्त सेवक ही रहे।

इन्हीं सामन्ती परिवारों में जो एक दूसरी पीढ़ी जन्म ले रही थी, वह प्रारम्भ से ही अंग्रेजों के अमानुषिक कृत्यों से परिचित थी अतः झुलकर उनका विरोध करती है। नाटक के कैलाश, राजीव, चन्दु, प्रभा एवं चांद भारत की इसी देशभक्त

पीढ़ी का प्रतिनिधित्व करते हैं। यद्यपि सिद्धान्तों की भिन्नता के कारण इनके दो रूप दिखायी देते हैं। प्रथम अहिंसा में विश्वास रखने वाले गांधीवादी तथा दूसरे हिंसात्मक नीतियों में विश्वास करने वाले क्रान्तिकारी। किन्तु दोनों ने ही अपने-अपने प्रयत्नों से देश में एक नवीन जोश, आशा एवं उत्साह का संचार किया। भारत को स्वतन्त्रता दिलाने का वास्तविक श्रेय देश की इस युवा पीढ़ी को ही है किन्तु स्वतन्त्रता प्राप्त करते ही इन्होंने अपने कर्तव्यों की हति समझ ली और देश उचित नेतृत्व के अभाव में बिना नाविक की नौका के समान झर-झर मटकने लगा।

किन्तु स्वातन्त्र्योत्तर भारत में देश की जिस नवीन पीढ़ी ने जन्म लिया, स्वतन्त्र भारत की प्रथम सन्तान होने के कारण उसमें नव-निर्माण का असीम जोश था, कुछ कर दिखाने का उत्साह था, वह देश की सर्वतोन्मुखी उन्नति चाहता था। किन्तु अपने चारों ओर व्याप्त अव्यवस्था को देखकर उसका उत्साही मन विवर्धित हो उठा। उसने देखा कि जो देशवासी अभी तक स्वतन्त्रता प्राप्त कर अपने कर्तव्यों के लिये बिल्ला रहे थे वही आज स्वतन्त्रता प्राप्त कर अपने कर्तव्यों से बेखबर निश्चिन्त बैठे हैं। मुन्ना के रूप में लेखिका ने स्वतन्त्र भारत की इस नवीन पीढ़ी के भावों विचारों को स्वर देकर वर्तमान भारत की अव्यवस्था तथा देश सेवा जनता की अकर्मणयता पर ही व्यंग्य प्रहार किया है। वह अपने पिता से कहता है -- 'पापा कहीं गई तुम्हारी वह हिम्मत, वह जोश, वह बेचैनी वह जाग ? क्या स्वतन्त्रता की एक घूंट पीकर ही सब शान्त हो गया ? क्या स्वतन्त्रता मिल जाने से देश का कल्याण हो गया ? क्या हम देश के सुख की मंजिल पर पहुँच चुके हैं ? क्या अब आगे नहीं बढ़ना है ?'

मुन्ना के इन शब्दों में नवजीवन की पुकार है उज्ज्वल भविष्य की कामना है एवं जीवन के उद्बोधन का सन्देश है। वह देश का भावी कर्णधार था। किन्तु उचित निर्देशन के अभाव में उसका यह उत्साही मन विकृतियों की ओर बढ़ रहा था जिसका बहुत कुछ दायित्व देश की पुरानी पीढ़ी पर ही था अतः उन्हें उनके कर्तव्यों के प्रति स्मृत करते हुए देश का भावी कर्णधार मुन्ना स्वयं अपने पिता से कहता है -- 'योजनाएँ बनाना सरल है - - - - - मगर जादमी में इन्सानियत की बुनियाद डालना कठिन नहीं, तमाशा नहीं। उसके लिए त्याग चाहिये। मैं हूँ और मेरे जैसे हजारों हैं लाखों हैं जो कुछ करना चाहते हैं। हमें नेता चाहिये। अगर तुम

पृ. १. विमला रेना, 'तीन युग', पृष्ठ ११४

मेरे नेता बनो पापा तो मैं क्यों मटकता फिहँ - - - - -^१।

वस्तुतः देश की इन अव्यवस्थित परिस्थितियों में लेखिका को नवयुवक वर्ग के क्रान्तिकारी होने का मय ही विशेष था अतः नाटक में एक ओर वहाँ उसने देश की अवस्था पर दुःख प्रकट किया है वहीं दूसरी ओर देश की युवा पीढ़ी के स्वप्नों को साकार करने के लिये उनके समक्ष अपने कर्तव्यों पर डटे रहने का आदर्श भी प्रस्तुत किया है। जिसका उद्घाटन करते हुए नाटक का एक अनुभवी चरित्र शंकरलाल कहता है -- 'अपने मन के आदर्शों को तुम एक अफसर बनकर ज्यादा पूरा कर सकोगे - - - बनाय एक बागी के। स्वतन्त्र भारत को तुम्हारे जैसे आदर्शवादी खिलाड़ीशों की जरूरत है। कप्तान पुलिस की जरूरत है। तुम्हारे जैसे क ईंजीनियर व सेनापति की जरूरत है। ह- ह - ह - - - - - बशर्ते कि तुम आदर्शवादी रह पाओ - - - - अपने पिता का आशीर्वाद लो कि तुम सशक्त होने पर भी आदर्शवादी रह सको, न जाने क्यों अधिकार का आदर्शों से सदा बैर रहा है।'

जो वास्तव में युग का एक जीवित यथार्थ है क्योंकि कोई भी देश तभी उन्नति कर सकता है जब वहाँ के अधिकारी गण उच्चादर्शों से प्रेरित हों। किन्तु आज भारत का सबसे बड़ा दुर्भाग्य यह है कि यहाँ ऐसे आदर्शवादी अधिकारियों का दिन प्रतिदिन अभाव होता जा रहा है और जो है वह भी अधिकारों की सुखद छाया पाकर अपने स्वार्थों की पूर्ति में संलग्न है। अतः तत्कालीन परिस्थितियों में देश की उन्नति के लिये जो पल्ला कदम था वह यह कि हम उच्च पदों पर तामील होकर भी अपने आदर्शों पर डटे रहें तथा अपने कर्तव्यों के प्रति सज्ज रहें। देश की इसी युगीन आवश्यकता को नाटककार ने अपनी लेखनी का आभार बनाया है किन्तु एक विशेष उद्देश्य को लेकर चलने के कारण इसमें प्रचारात्मकता का भाव अधिक जा गया है।

राष्ट्रीय एकता विषय पर आधारित कृष्ण किशोर श्रीवास्तव कृत 'नींव की दरारें' भारत सरकार द्वारा सम्मानित एवं पुरस्कृत एक उत्कृष्ट नाटक

१. विमला रैना, 'तीन युग', पृष्ठ ११४

२. विमला रैना, 'तीन युग', पृष्ठ ११७

है। इसमें नाटककार ने एक मध्यवर्गीय परिवार के बंटवारे की समस्या के आधार पर सम्पूर्ण राष्ट्र की समस्या को चित्रित किया है। उनका विश्वास था कि जिस प्रकार परिवार की उन्नति सबके साथ मिलकर रहने में है उसी प्रकार देश की उन्नति भी सबके एक साथ मिलकर रहने में ही है। इस प्रकार परिवार को उन्होंने देश के प्रतीक रूप में माना है। नाटक की भूमिका में नाटककार ने स्वयं लिखा है कि 'इस नाटक का आधार एक प्रतीक है। मैं मध्यवर्ग और उसकी समस्याओं में राष्ट्र की समस्याओं के दर्शन किए हैं। यही दर्शन इस नाटक के प्रतीक का प्राण है।' नाटक की इस मूल भावना के साथ ही उसका प्रत्येक पात्र अपने आप में एक प्रतीक है। माँ देश की आत्मा का प्रतीक है। दिवंगत पिता राष्ट्रपिता के प्रतीक हैं, तीनों माई हेमन्त वसन्त तथा शरद विवाद ग्रस्त प्रान्तों के प्रतीक हैं। तीनों माइयों के मकान का बंटवारा देश के बंटवारे का प्रतीक है, इनके अलग हो जाने पर विलास और गोपालन का मकान के हिस्से पर दाँत लगाना चीन की भारत के प्रति कुदृष्टि का प्रतीक है। काशी चाचा नेताओं की स्वार्थपरता से संतुष्ट एक निर्भीक नागरिक के प्रतीक है। शरद की प्रेमिका परिधि को नाटककार ने निश्कल प्रेम एवं सहृदयता का प्रतीक माना है जो अपने सद्व्यवहार से लोगों के हृदय में व्याप्त मनोमालिन्य को दूर कर एक स्वस्थ वातावरण उत्पन्न करती है।

युगनि सन्दर्भों की दृष्टि से प्रस्तुत नाटक में नाटककार ने देश की उस समय सीमा का स्पर्श किया है जब देश में माषायी आधार पर राज्यों का पुनर्गठन हो रहा था तथा देश की आन्तरिक कलह का फायदा उठाकर चीन सदृश बाहरी देश भारत पर आक्रमण करने के लिये तत्पर थे। देश की इस संकटाकुल स्थिति से मयमित होकर ही नाटककार ने अपने इस नाटक में राष्ट्रीय एकता की पुकार लगाई है। जिसे स्वर देते हुए काशी चाचा कहते हैं -- 'लदाख और नेफा के कुछ मार्गों पर चीनियों का कब्जा - - - - - कुछ भारतीयों द्वारा चीन के पक्ष का समर्थन - - -। विदेश की नीचता में देशी का प्रोत्साहन। शरद तुम्हारी माँ अपने घर को देश समझती है। पर तुम चाचा की बात -- तब समझोगे जब तुम्हारा लदाख हाथ से जाएगा या तुम्हारे नेफा पर कोई बढ़ बैठेगा।'

१. कृष्ण किशोर श्रीवास्तव -- 'नींव की दरारें', पृष्ठ ३३

२. कृष्ण किशोर श्रीवास्तव -- 'नींव की दरारें', पृष्ठ ६६

नाटक की मूल कथा इस प्रकार है । पिता की मृत्यु के बाद पुत्रों में अधिकार लिप्सा तथा व्यक्तित्व स्वाधीनता के लिए घर के बंटवारे को लेकर कलह प्रारम्भ होता है और यह सोचकर कि बंटवारे के बाद घर में शान्ति रहेगी, रोज-रोज के झगड़े समाप्त हो जायेंगे घर का बंटवारा हो जाता है । किन्तु बंटवारे के बाद घर की स्थिति का सुधारना तो दूर रहा धीरे-धीरे उनके मन भी बटने लगे । और अपने स्वार्थों की चिन्ता में वह यह भी मूलने लगे कि अलग होकर भी आसिर हम एक हैं, दूसरे की विपत्ति से अपना भी कुछ नुकसान हो सकता है । जिसका परिणाम हुआ घर का बृहत्तम जाना तथा माँ की मृत्यु । इस प्रकार यहाँ घर की समस्याओं के साथ नाटककार ने देश की समस्याओं का तादात्म्य जोड़ा है । अतः बंटवारे के पश्चात् घर पर जाने वाली विपत्तियों से बेखबर शरद को विपत्ति का अहसास दिलाते हुए परिधि कहती है -- 'शरद, इन्बीनियर होकर भी मूल रहे हो । उत्तर प्रदेश में बाढ़ आयी थी तो बिहार तक रोया था । इधर पूना की बाढ़ से मैसूर तक की वात्सा काँप गयी थी । जरा से घर को लेकर तुम सोचते हो कि जब पानी मेया के हिस्से को नुकसान पहुँचाएगा तब तुम्हारा हिस्सा बचा रहेगा ।' प्रेम एवं सौहार्द की प्रतीक परिधि के इन शब्दों में नाटककार ने इस बात पर जोर दिया है कि किसी की भी वास्तविक उन्नति अनेकता में नहीं, एकता में है । और देश में फैले हुए यह समस्त विवाद महान् नेताओं की चालें हैं, जिनकी बाढ़ लेकर वह अपने स्वार्थों की सिद्धि करते हैं । अतः यदि देश की रक्षा करनी है देश को दूसरों के हाथों में जाने से रोकना है तो पहले हमें मिलकर एक होना होगा । जीवन के इस सत्य को देखते हुए अनुभवी काशी बाबा का कथन भी सराहनीय है -- 'टुकड़ों को बहने से रोकना कठिन है । अगर चीज का मोह है तो इन टुकड़ों को जोड़ लो - बुझकर वे रोकने योग्य हो जायेंगे । इन्हें जोड़ो - मन से जोड़ो, मन मर जोड़ो । ऊपर की रेखा मिटाकर भीतर ही भीतर जोड़ने वाली रेखा सीचों तब कुछ हो पाएगा -- नहीं तो टुकड़ों के साथ तुम भी बह जाओगे । तुम्हारे थे ढगमगाते पैर तुम्हें न लड़े होने देंगे, न बड़ने देंगे ।'^२

१. कृष्ण किशोर श्रीवास्तव - 'नींव की दरारें', पृष्ठ १०८

२. " " " " " " , पृष्ठ ११३

इस प्रकार हम देखते हैं कि 'नींव की दरारों' से यहाँ नाटककार का तात्पर्य वस्तुतः मन की दरारों से ही है। जिस प्रकार मकान की नींव में दरार पड़ जाने से वह अतिशीघ्र ढूह जाता है उसी प्रकार मनुष्यों के मन में दरार पड़ने से हमारे घर, समाज तथा देश का पतन भी शीघ्र निश्चित है। अतः नाटककार ने अपने इस नाटक में अप्रत्यक्ष रूप से देशवासियों को अपनी सीमा रेखा को मूलकर आन्तरिक प्रेम एवं सौहार्द्र की भावना को बलवती बनाने पर ही जोर दिया है। किन्तु यहाँ नाटककार ने बाह्य विभाजन को उतना हानिकारक नहीं माना है जितना आन्तरिक विभाजन को अतः माँ के शब्दों में कहा भी है -- 'घर के साथ तुम लोगों का मन भी तो बँड़ गया है बेटा ! मन न बँटे तो शान्ति रहती है। कहीं रहो - कुछ भी खाओ पीओ - किसी भी भाषा में बोली उड़ो, पर मन न बँटने दो बस, यही मैं चाहती हूँ।' जो देश में हो रहे राज्यों के पुनर्गठन के बावजूद राष्ट्र के एकीकरण की भावना पर ही जोर देता है।

राष्ट्रीय एकता एवं देश की अखण्डता पर बल देने के साथ ही नाटककार ने हेमन्त के माध्यम से देश के उन घूर्त एवं स्वार्थी नेताओं पर भी व्यंग्य किया है जो शासनाधिकारी बनने के बाद स्वयं उन नीतियों का उपयोग करते हैं जिनका कभी उन्होंने स्वयं विरोध किया था। इस प्रकार हम कहा सकते हैं कि विषय प्रतिपादन की दृष्टि से यह नाटककार का एक स्तुत्य प्रयास है जिसमें उसने युग की एक यथार्थ समस्या का बड़े ही प्रभावशाली ढंग से स्पर्श कराया है।

देश में व्याप्त अनेकता एवं अव्यवस्था की इसी यथार्थ अनुभूति को डॉ० लक्ष्मीनारायण ठाकुर ने अपने 'रक्त कमल' नाटक में, नाटक के भीतर एक उदात्त नाटक की सृष्टि कर प्रतीकात्मक एवं अयथार्थ रंगशैली में अभिव्यक्ति प्रदान की है।

नाटक के भीतर होने वाले नाटक में देवता को देश के प्रतीक रूप में दिखाकर नाटककार ने युग के इस सत्य को उद्घाटित किया है कि देश की स्वतन्त्रता अनेकता में नहीं बरन् एकता में है इसी को लक्ष्य कर नाटककार एक स्थान पर कहता है

कि - 'एक हजार वर्ष की हमारी इतनी लम्बी गुलामी, इतनी लूट ससोट, इतने शोषण के बाद जिस शक्ति से हमारा राष्ट्र देवता मुक्त हुआ, वह किसी एक जाति, एक धर्म, एक प्रान्त की शक्ति नहीं थी वरन् एक राष्ट्र की शक्ति थी जिसके प्रतीक थे वह - - - - - ।

किन्तु राष्ट्रीय एकता एवं नवनिर्माण के क्रम में नाटककार का सर्वाधिक आक्रोश यहाँ देश के उन पुँबीपतियों तथा नेताओं पर ही था जो परहित की ओट में अपने स्वार्थों की सिद्धि कर रहे थे । युग के इस कुरूप सत्य के उद्घाटन के लिए ही नाटककार ने अपने इस नाटक में कमल नामक एक आदर्श एवं देश सेवा चरित्र का निर्माण किया है । देश के धूर्त नेताओं एवं पुँबीपतियों के मिथ्या आवरण को लक्ष्य कर वह एक स्थान पर कहता है - "लीडर देश की जनता को मूर्ख बनाकर हमारा नेता बनता है । उद्योगपति समाज का शोषण कर राष्ट्र-सेवा-धर्म सेवा का चोहरा बाँधता है ।" वह उनकी इन समाजविरोधी नीतियों के प्रति सजग था अतः सर्वत्र ही उनके अन्यायपूर्ण कृत्यों की कटु आलोचना कर उनके प्रति अपना विद्रोह भाव प्रकट किया है । नाटक के अन्त में अपने इन्हीं हृदयगत विचारों को अमिव्यक्ति प्रदान करते हुए वह कहता है - 'हाँ मैं यही चाहता हूँ कि आग लग जाए, जिसकी मयंकर लपट में इस देश के अन्तस् में बैठे हुए सारे भूत प्रेत और शैतान जलकर साक हो जाएँ । इसकी देह में युगों से लगे हुए फकड़ी के जाले, दीप्ति के दूह मसम हो जाएँ । समाज, धर्म और राजनीति के ये बिच्छू सर्प और अण्डदह जलकर राख हो जाएँ ।' और अपने इस स्वप्न को साकार करने के लिये ही वह नयी पीढ़ी के प्रतीक अपने मतीब को आस्त्य नाम से सुशोभित कर उसे उसकी कर्तव्यों के प्रति संबोधित करते हुए कहता है -- 'तुम्हारा काम ? - - - - नहीं मालूम - - - - सुनो - - - - मानवता का प्रकाश, उसकी समानता, स्मृति और मनुष्य का गौरव इतिहास के इस मयानक समुद्र ने अपने भीतर छुँट लिया है । इसी बाहर केवल स्वार्थ द्रोह, विश्वासघात, विघटन और मूल्यहीनता का कृव्य हाहाकार सुनाई

-
१. डॉ० लक्ष्मीनारायण ठाकुर 'रक्त कमल', पृष्ठ ७२
 २. " " " " , पृष्ठ ३६
 ३. " " " " , पृष्ठ ६६

दे रहा है। मेरे नये आस्त्य ! तुम्हें इस विषादत समुद्र को सोखना है ताकि हमें मनुष्य का वह विलुप्त प्रकाश, उसकी समानता एकता और उसका गौरव वापस मिल सके नहीं तो अलग-अलग यह गरीब बेचारा मनुष्य टिटिहरी की तरह इस विशाल समुद्र को कहाँ कैसे अपनी चोंच के सहारे सुखा पायेगा ।

उसके इन शब्दों में 'नव-निर्माण' की कामना है, एक ऐसे देश की कल्पना है, जहाँ किसी प्रकार का भेदभाव तथा स्वार्थ, द्रोह, विश्वासघात और विघटन बेसी कुप्रवृत्तियाँ न हों। जो स्वतन्त्रता के पश्चात् प्रत्येक नवयुवक का स्वप्न था। अतः शैली की दृष्टि से अर्थार्थ होने पर भी इसमें उनके युग का यथार्थ पूर्णतः प्रतिबिम्बित है।

सामाजिक एवं राजनैतिक जीवन में व्याप्त प्रष्टाचार -

यों तो नव-निर्माण के क्रम में देश के समस्त प्रबुद्ध नाटककारों की दृष्टि तत्कालीन सामाजिक एवं राजनैतिक जीवन में व्याप्त अव्यवस्था, शोषण, अन्याय एवं प्रष्टाचार की ओर आकृष्ट हुई और उन्होंने यथावसर उसे अपने नाटकों में स्वर भी दिया है किन्तु फिर भी इसको मूलाधार बनाकर लिखे गये नाटकों में चन्द्रगुप्त विचालंकार कृत 'न्याय की रात' देवती सरन शर्मा कृत 'धिराग की लो' तथा ज्ञानदेव अग्निहोत्री कृत 'शुतुरमुर्ग' उल्लेखनीय हैं। किन्तु प्रथम दो में जहाँ नाटककार ने सीधे ढंग से यथार्थोद्घाटन की परम्परागत नीति का अनुसरण कर सबीब, कुल तथा किशोर जैसे कुछ सच्चरित्र कर्तव्यनिष्ठ एवं आदर्शवादी चरित्रों के माध्यम से हेमन्त जैसे समाज के धनी व्यवसायी, जो अपने स्वार्थ के बशीभूत हो घन के बल पर सरकारी अफसरों को अपनी मुट्ठी में बन्द कर काळाबाजारी तथा प्रष्टाचार को प्रमत्त देता है, सदानन्द जैसे सरकारी अफसर, जो अपनी पदापातपूर्ण नीति के कारण कर्मण्यता को प्रमत्त देकर शासन व्यवस्था को निरन्तर कमजोर बना रहे थे, तथा गिरीश जैसे प्रष्टाचारी, जो घन तथा प्रतिष्ठा की आड़ में देश में प्रष्टाचार एवं काळाबाजारी

को प्रश्रय देता है सदृश समाज के कुछ सफेद पोश, सम्मानित एवं प्रतिष्ठित व्यक्तियों की स्वार्थपरता, धनलोलुप्ता अकर्मण्यता एवं पक्षापातपूर्ण नीति का उद्घाटन कर देश में व्याप्त अव्यवस्था एवं प्रष्टाचार की एक सच्ची तस्वीर प्रस्तुत करने का प्रयास किया है। 'विराग की ली' में समाज के इन नकाबपोश प्रष्टाचारियों के रहस्योद्घाटन के क्रम में नायक किशोर का यह कथन - - - - वेचोर लुटेरे और सूनी हैं क्योंकि जाकल इसके लिए नकाब चढ़ाकर पिस्तौल चलाते और कुरा धोपने की जतरत नहीं एक बरा माव बढ़ाने से लोगों के लालों सिक्के इनकी तिजोरियों में सिमटे चले जाते हैं। एक बरा नौक्रे के दाँत गहरे गड़ा देते हैं लोगों की रँगों का सारा खून उनके चेहरे में उमंगों और ऐयाशियों की सुखी मरने लगता है।^१ वस्तुतः आज की छल छद्म एवं प्रष्टाचार पूर्ण सामाजिकता को ही उजागर करता है। इसी प्रकार समाज में व्याप्त अव्यवस्था पर दुःख व्यक्त करते हुए न्याय की रात में नाटककार ने राजीव के इन शब्दों में -- 'हमारा यह विशाल देश एक बहुत बड़ी मानसिक बीमारी का शिकार है। यह अत्यन्त घातक बीमारी है हमारे देश में गहरी मैदमाव की विद्यमानता। कमी प्रान्त के नाम पर कमी धर्म के नाम पर, कमी भाषा के नाम पर और कमी बात-पाँत के नाम पर हमारे देश के करोड़ों निवासी आसानी से बहका लिये जाते हैं और तब से वापस में लड़ने फगड़ने लगते हैं। इन बातों में उलझकर देश की चिन्ता किसी को नहीं रहती। यहाँ तक कि बहुत से सरकारी अफसर भी इन्हीं कमबोरियों के शिकार हैं।^२ देश की एक युग-व्यापी समस्या की ओर लोगों का ध्यान आकृष्ट कराया है।

वहीं 'शुतुरमुर्ग' में प्रतीकात्मकता और व्यंग्य का सहारा लेकर स्वातन्त्र्योत्तर भारत की वर्तमान राजनैतिक गतिविधियों तथा उनके शोषण चक्र में पिसते जन-सामान्य की स्थिति को बड़े ही प्रभावशाली ढंग से प्रस्तुत किया है। जीवन सन्दर्भों के ग्रहण की दृष्टि से नाटक का मूल कथानक सामयिक राजनीति के उस प्रष्ट व कुरूप का व्यंग्यात्मक उद्घाटन है वहाँ सत्तावारी राजनीतिकों द्वारा अपनी सत्ता को सुरक्षित रखने के लिये देश की सम्पत्ति का दुरुपयोग कर व्यापक पैमाने पर शोषण का कार्य चालू है। जिसके लिए नाटककार ने शुतुरमुर्ग प्रतीक का

१. रेवती चरन शर्मा - 'विराग की ली', पृष्ठ ३०

२. चन्द्रगुप्त विबालंकार - 'न्याय की रात', पृष्ठ ११६

बड़ा ही सार्थक एवं व्यंग्यात्मक प्रयोग किया है। वस्तुतः शुतुरमुर्ग यहाँ मनुष्य की उस प्रवृत्ति का प्रतीक है जिसके कारण मनुष्य अ सदैव कटु सत्य और यथार्थ का सामना करने की अपेक्षा पलायन की वृत्ति को अपनाता है और इसकी परिणति आत्म विनाश में होती है।^१ जिस नाटककार ने राजा रानी मन्त्री आदि राजनीति के प्रत्येक महानायक पर सहजता एवं सूक्ष्मता से आरोपित कर देश की पलायनवादी मानसिकता का प्रतिनिधित्व किया है। इसका उद्घाटन करते हुए नाटक का मुख्य पात्र राजा जो मानव स्वभाव में पैठी इस शुतुरमुर्गी नीति से मली-भाँति परिचित है और अपने सिंहासन को सुरक्षित रखने के लिये शुतुरनीति अपना कर मन्त्रियों से लेकर जन-सामान्य तक को धन के ऐश्वर्य एवं अन्य प्रलोभनों के जाल में फँसाकर सत्य को नकारने की विवश कर देता है, स्वयं नाटक के अन्त में मन्त्रियों की हल हड़म नीति के कारण निर्वासित किये जाने पर सूत्रधार के रूप में दर्शकों से कहता है 'यह तो हमें सदैव मालूम रहा कि शुतुरमुर्ग कभी नहीं बना और कभी नहीं टूटा। सोने का शुतुरमुर्ग तो हम इसलिये बनवा रहे थे क्योंकि सवेतन शुतुरमुर्ग हम स्वयं थे। शुतुरमुर्ग की स्थापना न तो हमारा दर्शन था न स्वभाव और न धर्म। वह तो शक्ति और सत्ता सुरक्षित रखने की एक नीति थी। किसी न किसी बहाने हम उन्हें अधिक से अधिक स्वर्ण मुद्राओं का दान देते रहे ताकि हमारा सिंहासन सुरक्षित रहे ताकि वे अपने मोग विलास में अधिक से अधिक रहें और हमारा सिंहासन सुरक्षित रहे।' जो आज के सत्ताधारी राजनीतिज्ञों की स्वार्थी प्रवृत्ति पर एक करारा व्यंग्य है।

प्रस्तुत नाटक में राजा, रानी, माण्डण मंत्री, रक्षा मंत्री, महामंत्री, विरोधी लाल (सुधी लाल), मामूली ज्ञान, दासी तथा मरता हुआ जादमी ये नौ पात्र हैं। और प्रत्येक पात्र अपनी-अपनी मूर्धिका में जीवन की विशिष्ट विसंगति को इस सटीक ढंग से प्रस्तुत करता है कि सम्पूर्ण नाटक स्वातन्त्र्योत्तर भारतीय राजनीतिक जीवन के दिवालिरूपन की चिन्त्य स्थिति का व्यंग्य के समर्थ और तीक्ष्ण माध्यम से समग्रता के साथ प्रस्तुत कर देता है।^२ वस्तुतः यहाँ राजा द्वारा कल्पित

१. डॉ० रीता कुमार - 'स्वातन्त्र्योत्तर हिन्दी नाटक : मोहन राकेश के विशेष सन्दर्भ में', पृष्ठ ५६।

२. डॉ० ज्ञानदेव अग्निहोत्री - 'शुतुरमुर्ग', पृष्ठ ७२-७३

३. जयदेव तनेजा - 'समसामयिक हिन्दी नाटकों में चरित्र सृष्टि' पृष्ठ १६६

शुतुरमुर्ग का निर्माण तथा उस पर स्वर्ण छत्र लगवाने का कार्य देश की उन बड़ी योजनाओं का ही प्रतीक है जो हर चुनाव के अवसर पर वर्तमान सरकार द्वारा जनता को दी जाती रही है और जिनका अस्तित्व केवल कागजी रूप में ही होता था । प्रत्यक्षतः वह न तो कभी पूर्ण होती थी और न ही उनके समाप्त देश की समस्याओं के निवारण का प्रयत्न होता था, जिसने देश को घन एवं प्रतिमा दोनों ही दृष्टियों से अत्यन्त खोखला कर दिया था । राजा की इस स्वार्थपूर्ण नीति के साथ ही नाटककार ने राजा की हँ में हँ मिलाने वाले रक्षामंत्री, माधव मंत्री, तथा अपने सत्यमाधव द्वारा राजा को वार्तकित करने वाले महामंत्री के रूप में आज के युग में मन्त्रियों के हाथ की कठपुतली बने हुए राजाओं का भी सजीव चित्रण किया । इसके साथ ही आज के विसंगत राजनीतिक परिवेश में जहाँ 'तुम्हारी बेतुकी बातें, आदर्शहीन आदर्श और तर्कहीन तर्क' ही राजनीति का मूल मन्त्र है, जहाँ राजा की नीति ही यह है कि उसकी कोई नीति नहीं है वहाँ महत्वपूर्ण पदों तक के लिये असम्बद्ध व्यक्तियों का चुनाव किस प्रकार हो रहा है रानी का कला मंत्री बनना इसका प्रत्यक्ष प्रमाण है जो आज के राजनीतिक जीवन की एक बहुत बड़ी कमजोरी है । इसके अतिरिक्त मुसमरी की जाँच समिति की अध्यक्षता के रूप में रानी द्वारा मूस से मरते हुए आदमी के कलात्मक विवरण एवं मरते हुए आदमी के सम्बन्ध में दासी से कहे गये उसके संवादों में समसामयिक समस्याओं के निवारणार्थ स्थापित स्पीका समितियों के सोल्लेपन को भी प्रदर्शित किया है ।

सत्ताधारियों की इस स्वार्थपूर्ण मनोवृत्ति के सोल्लेपन का चित्रण करते हुए ही नाटककार ने जन नेता विरोधी ठाठ के माध्यम से विरोधी पक्ष की उस स्वार्थपूर्ण नीति को भी अपने व्यंग्य का निशाना बनाया है जहाँ विरोध उनका स्वभाव नहीं बल्कि आवश्यकता है और यही कारण है कि वह सत्ताधारियों द्वारा अपनी इन आवश्यकताओं की पूर्ति होते देख उनके हाथ बिक जाते हैं अर्थात् अपने विरोध भाव को छोड़कर स्वयं भी राजतन्त्र के एक पुर्ब के रूप में व्यवहार करने लगते हैं । मंत्री बनने के बाद विरोधी ठाठ द्वारा मामूली राम, जो जन सामान्य का प्रतिनिधि है, को झूठी उम्मीदें देकर वापस मेजना तथा मंत्री पद की शपथ ग्रहण के बाद, मामूलीराम से कही गयी उसकी बातों में -- (जवान् करार देते हुए) मामूलीराम मेरा जीवन तो काँटों की सेव है । तुम सब आराम से रह सको इसलिए मुझे कष्ट

पाना ही होगा ।^१ वस्तुतः आज के स्वार्थी एवं घूर्ण नेताओं की झलझमपूर्ण नीति का ही यथार्थोद्घाटन किया गया है । इसी प्रकार मामूली राम द्वारा राजा के समक्ष शत्रुमुर्ग न बनने का सत्योद्घाटन करने पर उसे मन्त्रियों द्वारा नागपाश में बाँध देने के मूल में नाटककार का मूल उद्देश्य समसामयिक शत्रुव्यवस्था, जहाँ सभी अपने स्वार्थों की पूर्ति में संलग्न हैं, में जागृत एवं सचेदनशील व्यक्तियों की परिणति को ही सँकेतित किया है ।

इस प्रकार नाटक के यह समस्त चरित्र अपने नामानुकूल अपने-अपने वर्गों का प्रतिनिधित्व कर वर्तमान अव्यवस्थित राजनीति के लोखलेपन को तो उद्घाटित करते ही हैं किन्तु यहाँ नाटककार की सम्पूर्ण व्यंग्यात्मकता एवं कुशलता इस बात में है कि उसने अपने पात्रों को वर्ग का एक प्रतिनिधि चरित्र बनाकर भी उनका प्रयोग एक मुसौटे के रूप में ही किया है जिसका उद्घाटन नाटक के अन्त में जाकर होता है जहाँ पात्र स्वयं यह स्वीकार करता है - 'सत्य बोलना मेरे जीवन का धर्म नहीं- मेरी कूटनीति का अंग है'^२ अथवा 'शत्रुमुर्ग की स्थापना न तो हमारा दर्शन था न स्वभाव और न धर्म । वह तो शक्ति और सत्ता सुरक्षित रखने की एक नीति थी ।'^३ जो अपने आप में रचनाकारका एक नवीनतम प्रयोग है । यद्यपि संवादों की विवरणात्मकता एवं सामयिकता के अतिशय प्रभाव के कारण अधिकांशतः व्यंग्य स्पष्ट ही है उसमें कहीं भी तीक्ष्णता नहीं वा पाया है फिर भी वर्तमान व्यवस्था की विसंगतियों पर प्रहार करने वाले व्यंग्यपरक प्रतीक नाटकों की दृष्टि से अग्निहोत्री का यह नाटक एक पथ-प्रदर्शक के रूप में स्थित है जिसके पश्चात् राजनीतिक समस्याओं पर अनेक प्रतीकात्मक नाटक लिखे गये ।

बेकारी अथवा बेरोजगारी

देश की विषम आर्थिक परिस्थितियों, सामाजिकों की अकर्मण्यता, राजनैतिक जीवन में व्याप्त वराकता तथा सरकारी कर्मचारियों एवं नौकरशाही में

१. जगन्नेव अग्निहोत्री -- 'शत्रुमुर्ग' पृष्ठ ३२

२. ,, ,, -- 'शत्रुमुर्ग' पृष्ठ ७९

३. ,, ,, -- ,, पृष्ठ ७३

व्याप्त प्रष्टाचार के कारण बेरोजगारी आज युग की एक गम्भीर समस्या बनती जा रही है ।

देश में बढ़ती बेकारी की इसी भीषणता को लक्ष्य कर शील ने अपने नाटक 'स्वा का रुख' में बेरोजगारी जैसी नवागत समस्या को अपने नाटक का मुख्य प्रतिपाद्य बनाया है जिसका उद्घाटन करते हुए नाटक का नायक अमोल, जो घर की आर्थिक परिस्थितियों से संतुष्ट मध्यवर्गीय परिवार का एक शिक्षित किन्तु बेकार नवयुवक है, एक स्थान पर कहता है 'दुकानदार के पास जार्ज कोई ब्राह्म नहीं । कम्पनियों में नौ विकेन्सी, और काम दिलाऊ दफ्तरों में सिफारिश, घूस, दरखास्तों के बम्बार, हजारों हाथों में डिग्रियों के उदास कागज, बन्दना में सोच नहीं पाता अपना और अपने देश का भविष्य ।'

किन्तु अमोल के मित्र के जीवन की कष्टाण कथा के माध्यम से नाटककार ने बेकारी के जिस चरम रूप का उद्घाटन किया है वह मेरा दोस्त था, बलास फेलो था । एम.एस० सी० में फर्स्ट बलास फर्स्ट आया था जानती हो कमरे के बाहर किराये का नोटिस लगा था और अन्दर उसकी लाश ।^१ यद्यपि प्रत्यक्षात: यह तत्कालीन भारतीय परिस्थितियों में समस्या का नितान्त काल्पनिक रूप ही था किन्तु काल्पनिक होते हुए भी वह कल्पना की ऊँची उड़ानों तथा व्यथार्थ की नींव पर नहीं सड़ा था बल्कि सत्य तो यह है कि यहाँ नाटककार देश में बढ़ती बेकारी की समस्या को देखकर भविष्य के प्रति अत्यन्त अज्ञात हो उठा था जिसका उद्घाटन करते हुए नाटककार ने स्वयं लिखा भी है - 'मैंने ऐसे पात्रों और परिस्थितियों की कल्पना की है जो अभी समाज की चेतना में उजागर होकर सबकी अपनी नहीं बन पायी है । लेकिन मैं उन्हें बाते देख रहा हूँ, इसलिये चेतना की निकली सतह में साँस लेते इन पात्रों को शरीर और परिस्थितियों देकर मैंने लोगों का ध्यान खींचना आवश्यक समझा है ।'^२ जो प्रत्यक्षात: नाटककार की सूक्ष्म व्यर्थदृष्टि का ही परिचायक है ।

१. शील - 'स्वा का रुख', पृष्ठ २५

२. " " " , पृष्ठ ३४

३. " " " , पृष्ठ ६

यद्यपि आज बेकारी जैसी विकट समस्या को सुलझाने के लिये जनों प्रयास हो रहे हैं किन्तु फिर भी कोई ठोस कदम अभी तक सामने नहीं आ पा रहा है। इसके मूल कारणों का उद्घाटन करते हुए नाटककार ने देश के नेताओं, जो बेकारी दूर करने का झूठा वायदा करते हैं, की अकर्मण्यता पर जो व्यंग्य किया है 'ये नेता और पार्टियाँ अपनी-अपनी पल्ल के लिए बेकारी मिटाने का नारा लगाती हैं, बेकारी मिटाने के लिये झुकती नहीं।' वह नाटककार का समकालीन व्यर्थ ही है।

बेकारी की इसी समस्या को प्रतिपादित बनाकर लिखे गये नाटकों में वृन्मोहन शाह का 'त्रिंशु' सही और युगीन दर्द की अभिव्यक्ति देने वाले पात्रों की तलाश का एक सुन्दर प्रयोग है किन्तु उफ़लव्य न हो पाने के कारण इसका विवेचन प्रस्तुत अध्याय के अन्तर्गत नहीं किया है।

अम और पूँजी का संघर्ष -

उत्पादन के क्षेत्र में औद्योगीकरण एक नवीन क्रान्ति है। यों तो इस क्रान्ति के शुभ चरण भारत में स्वतन्त्रता पूर्व ही दिखायी देने लगे थे किन्तु स्वातन्त्र्योद्धार भारत में औद्योगीकरण के क्षेत्र में अतृप्त उन्नति हुई और देश की अधिकांश उपभोक्ता सामग्री, जो अभी तक विदेशों से मँगायी जाती थी, अपने ही देश में निर्मित की जाने लगी। किन्तु इससे एक ओर जहाँ देश का आर्थिक स्तर सुधरा वहीं पूँजीपतियों की स्वार्थ नीति तथा अर्थिकों की जागरूकता के कारण पूँजीपति और अर्थिकों के बीच आर्थिक वैषम्य को लेकर वर्ग-संघर्ष, हिंसा, तथा शोषण सदृश अनेकों नवीन समस्याएँ भी उठ खड़ी हुईं। बिन्होने सामाजिक जीवन को विभ्रंश कर सर्वत्र एक असन्तोषपूर्ण वातावरण उत्पन्न कर दिया।

नवजागरण के आलोक में देश के कुछ प्रबुद्ध नाटककारों का ध्यान समाज की इस बढ़ती विषमता की ओर गया। यों तो नव-निर्माण के क्रम में तत्कालीनप्रायः समस्त नाटकों में ही पूँजीवादी सम्यता की अमानवीयताओं तथा पूँजीपतियों की स्वार्थ-पूर्ण शोषणकारी नीतियों का उद्घाटन किया गया है, किन्तु पूँजीवादी अर्थ-व्यवस्था से उद्भूत जीवन-संघर्षों को आधार बनाकर लिखे गये नाटकों में शील कृत 'तीन दिन-

तीन घर' तथा डा० लक्ष्मीनारायण लाल कृत 'रातरानी' उल्लेखनीय है। दोनों में ही नाटककार ने शोषक तथा शोषितों के बीच बढ़ रही वैषम्य की खाई को पाटकर एक वर्गहीन समाज की स्थापना का प्रयास किया है। किन्तु 'तीन दिन तीन घर' में जहाँ नाटककार ने एक औद्योगिक नगर में रहने वाले कतिपय परिवारों के समस्या बहुल जीवन का यथार्थ चित्र प्रस्तुत कर पूँजीपतियों के शोषण के प्रति जागरण की भावना को स्वर दिया है वहीं 'रात की रानी' में एक पूँजीपति के असन्तुलित दाम्पत्य की कलह कथा के माध्यम से देश में फैले भ्रम और पूँजी के संघर्ष को कलात्मक ढंग से सुलझाने का प्रयास किया है।

शील कृत 'तीन दिन तीन घर' मूलतः औद्योगिक नगर की एक गली में रहने वाले तीन घरों के तीन दिन का लेखा चित्र है। किन्तु इस छोट से कथानक में नाटककार ने तत्कालीन पूँजीपतियों के काले कारनामों तथा उनसे संतुष्ट मध्य एवं निम्न वर्गीय सामाजिकों के दाम्पत्य एवं असन्तोष को स्वर देकर भारतीय जीवन में उठ रहे भ्रम एवं पूँजी के संघर्ष को ही चित्रित किया है। जो अर्थतन्त्र की एक गम्भीर समस्या का रूप धारण कर देश के सम्पूर्ण राजनैतिक एवं सामाजिक जीवन को प्रभावित कर रही थी। आज समाज का प्रत्येक व्यक्ति चाहे वह स्त्री हो या पुरुष, अमीर हो या गरीब सभी पूँजीवादी अर्थनीति की इस बट्टिल समस्या का माबन बने हुए हैं। किसी के सामने अपनी वात्मा की रक्षा करते हुए अपना तथा अपने परिवार का पेट पालने की समस्या है तो कोई एक दिन में ही लसपती और करोड़पति बनने के स्वप्न देखता है। कोई घन के अभाव में पशुओं की भाँति दूसरों के अत्याचार को सह रहा है तो कोई आर्थिक रूप से स्वतन्त्र हो समानाधिकारों के लिये संघर्षरत है और कोई घन की इच्छा में अपने दायित्वों को ही मूल बैठा है। निष्कर्ष यह कि सभी अपने परिवेश से असन्तुष्ट हैं और उससे निकलने के लिये छटपटा रहे हैं। तीनों परिवारों की समस्याओं के मूल में सामाजिकों की यह छटपटाहट ही प्रमुख है।

नाटक की मूल कथा मिल-मालिकों की अन्यायपूर्ण शोषण नीतियों तथा अधिकों की जागरणकालीन चेतना को लेकर चलता है जिसका अन्तिम परिणाम होता है - हिंसा, आन्दोलन, हड़ताल और तालाबन्दी।

साहित्यकार प्रभात के माध्यम से नाटककार ने युग की इस अराजकतापूर्ण

राजनीति को ही मुखरित किया है। पूँजीवादी अर्थनीति के मिथ्या मायाजाल पर व्यंग्य करते हुए वह एक स्थान पर कहता है - 'सत्य तो यह है कि थोड़ी पूँजी लगाकर व्यापार करने वाले दिवालिया हो जाते हैं और बड़ी-बड़ी पूँजी लगाने वाले मुनाफा कमा कमा कर मालोमाल हो जाते हैं।' पूँजीपतियों के साथ ही नाटककार ने उनके समर्थकों, जो पैसा साकर दानों वर्गों के बीच दलाली का काम करते हैं के मिथ्या आचरण का मण्डाफोड़कर उनके कलुषित चरित्रों का भी उद्घाटन किया है।

अपने स्वार्थ के वशीभूत थे पूँजीपति देश की विकास योजनाओं को ठप्प करने के लिए विदेशी पूँजीपतियों से मिलकर क्या-क्या घोटाले करते थे। इसका क्या चित्र भी नाटककार ने अपने इस नाटक में प्रस्तुत किया है। देश की प्रगति के लिए एक एम० एल० ए० महोदय द्वारा सट्टेबाज एसेम्बली में सोने-चाँदी के राष्ट्रीयकरण का प्रस्ताव रखने पर प्रभात कहता है - 'चाँदी सोने का संकट पैदा कर देश में अन्न संकट को न्यौता दिया जा रहा है। हमारे देश का निर्माण और प्रगति रोकने के लिये यह मयानक षडयन्त्र है।' यद्यपि नाटक के अन्त में जनता और पुलिस के सहयोग से इन षडयन्त्रकारियों को गिरफ्तार करवाकर नाटककार ने समस्या का आदर्शवादी समाधान प्रस्तुत कर अपने स्वप्नों के उस समाजवादी समाज की स्थापना का प्रयत्न किया है 'जहाँ एक दिन पैसा मर जायेगा श्रम की पूजा होगी - - - -।' किन्तु देश में व्याप्त अव्यवस्था के कारण नाटककार अपने इस आदर्श के प्रति संकालु भी था, वह स्वीकार करता है कि 'वह दिन आने में अभी काफी समय लगेगा।' जो नाटककार की यथार्थ दृष्टि का ही परिचायक है।

नाटक की इस मूल कथा के साथ ही नाटककार ने पूँजीवादी सभ्यता के संघात से उत्पन्न नारी समस्या, कामोन्मत्त सस्ते साहित्य के प्रति जनता की उमिरुचि,

१. शील - 'तीन दिन तीन घर', पृष्ठ ३५

२. ,, ,, ,, , पृष्ठ ८८

३. ,, ,, ,, , पृष्ठ ६४

नेताओं की मिथ्या प्रदर्शन भावना इत्यादि युगीन समस्याओं को भी अपने इस नाटक में गुंफित किया है। यद्यपि श्रमिकों के प्रति अतिरिक्त सहानुभूति के कारण यह नाटक एक पक्षीय हो गया है किन्तु एक छोटे से फलक पर सम्पूर्ण सामाजिक, राजनीतिक एवं आर्थिक जीवन को उसके यथार्थ रूप में उतार देने के कारण नाटक का तत्कालीन साहित्य में अद्वितीय स्थान है।

किन्तु डॉ० लाल के 'रातरानी' की मूल समस्या पुँजीपतियों के अनधिकृत अधिकार की समस्या है जिसे नाटककार ने पति-पत्नी के रागात्मक सम्बन्धों द्वारा सुलझाने का प्रयास किया है। नाटक का नायक जयदेव एक प्रेस का मालिक है। बावारा मित्रों की संगति में पढ़कर वह अपने पिता के द्वारा उच्चराधिकार में मिली समस्त पुँजी को बुर में हार जाता है। धन के अभाव में प्रेस कर्मचारियों का बोनस बन्द कर देता है जिससे प्रेस कर्मचारी मड़क उठते हैं और हड़ताल कर देते हैं किन्तु इसमें नाटककार ने समस्या के प्रति उग्र एवं विरोधात्मक रुख अपनाने की अपेक्षा उसका समाधान बड़े ही कलात्मक एवं सहानुभूतिपूर्ण ढंग से दिया है। प्रेस मालिक जयदेव की पत्नी कुन्तल स्वभाव से उदार विचारों वाली, संवेदनशील मानवीय गुणों से युक्त निर्भीक नारी है। शोषितों के प्रति उसके हृदय में अपार ममता है। अतः पति की इच्छा के विरुद्ध वह हड़तालियों की माँगों का समर्थन करती है, उनके प्रति पति के अमानवीय व्यवहारों को सुनकर वह सिहर उठती है तथा अपने स्वार्थ के समर्थन में पति द्वारा यह कहने पर कि यह अर्थयुग है, वह उससे प्रतिवाद करते हुए कहती है 'तभी तो इस युग में मनमानी कैदी नहीं कलाई जा सकती। प्रेस में तुमने यही कैदी तो कलाई थी न। - - - १' तथा श्रमिकों की माँगों के उग्र रूप धारण करने पर वह पति को सम्झाती भी है 'यह बँडनीति, यह पुलिस, ये जेलखाने इस (धन और अधिकार की) समस्या को नहीं सुलझा सकते। - - - २'

इस प्रकार नाटककार ने यहाँ देश में बढ़ते श्रम और पुँजी के संघर्ष को शोषक और शोषितों के बीच सुलझाने की अपेक्षा पति-पत्नी के असन्तुलित दाम्पत्य-जीवन के माध्यम से सुलझाने का प्रयास किया है। श्रमिकों के प्रति पति की अनधिकृत

१. डॉ० लक्ष्मीनारायण ठाठ - 'रातरानी' पृष्ठ २५

२. " " " " " " पृष्ठ १०४

अधिकार भावना को लक्ष्य कर वह एक स्थान पर कहती भी है -- 'तुम्हारी समस्या अधिकार की है न, तभी तुम सदा मुझे बाँट कर देखते हो । तुम मुझे शायद पत्नी नहीं समझते हो । तुम मेरे पति हो, पर तुम अपने को महज मेरा स्वामी समझते हो। इसी तरह प्रेस वर्कर्स को अपना गुलाम समझते हो ।' कर्मचारियों के प्रति पत्नी के इस सहानुभूतिपूर्ण व्यवहार को देखकर वह और मड़क उठता है । उसके इस विरोधी व्यवहार के कारण उनके सम्बन्धों में खिंचाव भी आता है, किन्तु विपत्ति के समय में पत्नी कुंतल का अमृतपूर्व त्याग उनके सम्बन्धों को टूटने से बचा लेता है । वह थोड़े से पैसे के लिए मित्रों द्वारा पति को अपमानित किये जाने पर अपने वेतन से उनका बाकी धन बुझाकर उसे अपमानित होने से तो बचाती ही है, साथ ही हड़तालियों के हिंसात्मक जुलूस के समक्ष अपने आभूषणों तथा बूढ़े माली बाबा की जीवन भर की कमाई को बीनस स्वरूप समर्पित कर उनकी सारी उग्रता को सहानुभूति में परिवर्तित कर पति की जीवन रक्षा भी करती है ।

किन्तु यहाँ कुन्तल जैसी साहसी एवं निर्भीक नारी के भावुकतापूर्ण आचरण द्वारा उन्होंने युगिन श्रम और पूँजी की समस्या का जो समाधान प्रस्तुत किया है उसमें यथार्थत्व की अपेक्षा कल्पना तत्त्व का ही बाहुल्य है । जिसके मूल में नाटककार की पददलित एवं शोषित नारी के प्रति उदार विचारधारा ही प्रभुत्व थी जो नारी को घर की बहारदीवारी से निकालकर जीवन के एक ऐसे उन्मुक्त घरातल पर खड़ा कर देना चाहती है, जहाँ से वह जीवन के विस्तृत क्षेत्र में पदार्पण कर सके । कुंतल को रात की रानी का प्रतीक मानने के मूल में भी नाटककार की नारी के प्रति यही भावुकतापूर्ण क्रान्तिकारी उद्भावना थी जिसके द्वारा उन्होंने यह सिद्ध करने का प्रयास किया है कि जिस प्रकार रात की रानी अपनी सुगन्धि से सम्पूर्ण वातावरण को सुगन्धित कर देती है उसी प्रकार नारी भी अपने मूळ व्यवहार से सबका मन मोह लेती है । और अपने इस विश्वास के आधार पर ही उन्होंने एक ओर वहाँ कुन्तल के सहानुभूतिपूर्ण व्यवहार द्वारा समस्या का यह मानवतावादी समाधान प्रस्तुत किया है वहीं दूसरी ओर नारी जाति को उनके कर्तव्यों एवं दायित्वों के प्रति

सचेत कर जागृति का संदेश भी दिया है। देश की इस मूलभूत समस्या के साथ ही नाटककार ने गाँधीवाद की हृदय परिवर्तन नीति, नवयुवकों की धर्म के प्रति अनास्था आदि सामयिक विषयों पर भी अपनी विश्लेषणात्मक दृष्टि डाली है। किन्तु औद्योगीकरण के संघात से आज आज में अर्थयुग की जिस व्यावसायिक वृत्ति का विकास हो रहा है उसने धन की महत्ता को तो स्वीकार किया ही है, अपने परिवर्तित दृष्टिकोण के कारण व्यक्ति में निहित परस्पर त्याग, सम्भावना और सहिष्णुता जैसे उच्चादर्शों के स्थान पर स्वार्थ और विद्वेष को बन्ध देकर पारिवारिक सम्बन्धों को भी पर्याप्त विषाक्त बना दिया है। फलतः आज स्त्री-पुरुष, पति-पत्नी, पिता-पुत्र सभी के सम्बन्धों में व्यावहारिकता ने एक नया मानदण्ड स्थापित कर दिया है जहाँ कोई किसी का दास बनकर नहीं रहना चाहता। साथ ही कोई भी व्यक्ति किसी दूसरे के प्रति उतनी ही दया दिखाता है, उतना ही आदर देता है जिससे उसके विहित जीवन दृष्टि में बाधा न पड़े। फलतः संयुक्त परिवारों का विघटन तो हो ही रहा है स्वतन्त्र परिवारों में भी विघटन के लक्षण दिखाई देने लगे हैं।

अर्थयुग की इन्हीं विसंगतियों को लक्ष्य कर मगवती चरण वर्मा कृत 'रूपया तुम्हे सा गया', पृथ्वी रंगमंच पर अभिनीत 'पेसा' तथा रेवती सरन शर्मा कृत 'विराग की ली' में पारिवारिक विघटन के उक्त कारणों तथा परिणामों का बड़ा सफल चित्रण किया गया है।

मगवती चरण वर्मा कृत 'रूपया तुम्हे सा गया' मूलतः मानव के आन्तरिक संघर्ष की कहानी है। आज के मोक्तिकावादी युग में व्यक्ति का विश्वास है कि रूपए की शक्ति सम्पूर्ण सुख-सुविधाओं को सरीद सकती है। अतः वह रूपए का उपासक बन गया है। और उसके लिये साम-दण्ड-भेद सभी नीतियों को अपनाने के लिये तैयार है। नाटक का नायक सैठ मानिकचन्द भी रूपए का एक ऐसा ही उपासक है जो अपना तथा अपने परिवार का जीवन सुखमय बनाने के लिये बैंक से दस हजार रूपए जुटा लाता है और उसे पचाकर जीवन भर रूपए को देवता मानकर उसकी उपासना में लगा रहता है। जीवन की सफलता के सम्बन्ध में उसकी अवधारणा थी कि, 'जीवन में सफल वही होता है जिसमें हिम्मत हो और वह हिम्मत भी अपराध

तुम्हें खा गया । तुम अपने जीवन को देखो । तुममें ममता नहीं, दया नहीं, प्रेम नहीं, भावना नहीं । तुम्हारे अन्दर वाला मानव मर चुका है । आज तुम्हारे अन्दर अर्थ का पिशाच घुस गया है । इसी को अन्त में स्वीकार करते हुए स्वयं मानिकबन्द कहता है— 'हस दुनिया में मेरा कोई नहीं है । बीबी बच्चे, नातेदार, पड़ोसी, नौकर— - ये सब के सब मेरे नहीं हैं मेरे रूपय के हैं ।'

मगवती चरण वर्मा के, 'रुपया तुम्हें खा गया' की माँति पृथ्वी रंगमंच पर अभिनीत 'पैसे' भी आज के माँतिकवादी युग में व्यक्ति की बढ़ती हुई अतिशय अर्थ लिप्सा का परिणाम है। इसका नायक शान्तिलाल एक मध्यम वर्गीय बैंक मैनेजर है किन्तु घन के लोभ में वह अपनी सुख और शान्ति की साधारण सी नौकरी को छोड़कर कालाबाजारी के जाल में फँस जाता है। और उसकी पैसे की मूल उसकी हरी मरी गृहस्थी को उबाड़कर उसे नर पिशाच बना देती है।

यद्यपि नाटक के अन्त में पत्नी सुशीला का विवेक जागृत कराकर नाटककार ने शान्ति लाल को एक बर्बर पशु होने से बचा लिया है साथ ही पैसे की निरर्थकता प्रतिपादित कर सामाजिकों के समा अपने जीवन से सन्तुष्ट रहने का आदर्श भी प्रस्तुत किया है किन्तु अन्त में शान्ति लाल द्वारा अपने समस्त धन को देश के कल्याणार्थ समर्पित करवाकर नाटककार ने नाटक को जीवन की यथार्थताओं से बहुत ऊपर उठा दिया है ।

‘चिराग की लौ’ की नायिका तारा का जीवन भी अर्थयुग की हन्हीं विषमताओं से जाक्रान्त है। मावावेश में जाकर वह २५० रुपये वेतन पाने वाली ईमानदार किशोर से विवाह तो अवश्य करती है किन्तु थोड़े ही दिनों में जीवन की विषमताओं से धराकर धन की ओर भागती है तथा पति को भी अधिक धन कमाने के लिये विवश करती है। किन्तु पति को अपने आदर्शों पर अडिग देखकर वह स्वयं पाँच सौ रुपये वेतन पर गिरिज्ञ नामक एक मृष्टाचारी के यहाँ नौकरी कर लेती है और उसके जाल में फँसकर पाँच हजार रुपये के लिये अपने ईमानदार पति के ईमान को बेच देती है।

१. भगवती चरण वार्ता - 'रूपया तुम्हे सा गया', पृष्ठ ८१

२ ११ ११ पृष्ठ ८२

वस्तुतः तारा के माध्यम से यहाँ नाटककार ने पूँजीवादी समाज में धन के पीछे भागने वाली उन आवुनिकाओं की संकुचित मनोवृत्ति का ही उद्घाटन किया है जिनके लिए पैसा ही सब कुछ है तथा प्रेम जैसी पवित्र भावनाएँ भी वहाँ रुपयों की भाषा में ही तोली जाती है। तारा की दृष्टि में भी पारिवारिक सम्बन्धों की स्थिरता का मूलाधार धन ही था और यही कारण है कि पति के जरूरी कागजों को पाँच हजार में बेचकर, पति के पूछे जाने पर, अपने प्रेम की दुहाई देते हुए वह कहती है कि यह सब उसने अपने उस प्रेम को बचाने के लिये किया है - - - जिसे आये दिन की तंगी और वे फगड़े खत्म कर रहे थे जिनकी तह में हमेशा रुपये के राने होते थे। अब वे फगड़े नहीं होंगे।^१ किन्तु सत्य तो यह है कि उसका यह प्रयत्न उसके प्रेम को ही घराशायी कर देता है।

नारी जागरण -

जहाँ तक नारी जीवन से सम्बन्धित समस्याओं का प्रश्न है इस समय के अधिकांश नाटककारों ने पुरुषों की प्रतारणा से संतप्त नारी की विरह व्यथा को ही अपने नाटकों का मुख्य प्रतिपाद्य बनाया है। यों तो पूर्व-स्वतन्त्रता काल से ही नारी जीवन की ये समस्याएँ भारतीय समाज में अपना अस्तित्व बनाये हुए थी किन्तु स्वतन्त्रता के पश्चात् बढ़ती नारी शिक्षा तथा जागरणकालीन चेतना के कारण अब उसके स्वरूप में काफी अन्तर आ गया है। फलतः जो नारी अभी तक पुरुषों का विरोध करके भी सामाजिक मान्यताओं से ऊपर नहीं उठ पा रही थी तथा बोकन की विषमताओं से संतुष्ट हो घर की बहारदीवारी में ही अपना दम तोड़ रही थी वही अब अपने अस्तित्व को पहचान कर पुरुषों की अहमन्यता के विरुद्ध उनसे कन्वा मिलाकर चलने के लिये संघर्षरत है। स्वातन्त्र्योत्तर युगीन नाटकों में तो नारी का यह नवजागृत रूप सर्वत्र ही दृष्टिगोचर हुआ है। 'हवा का रुखे की वन्दना तथा 'नयारूप' की रानी युग की कुछ ऐसी ही नवजागृत एवं संघर्षरत नारियों का प्रतिनिधित्व करती है जिनके जीवन के सम्बन्ध में अपने भी कुछ उसूल और सिद्धान्त हैं

और अपने इन्हीं उसूलों के कारण पति द्वारा उपेक्षित होने पर स्कं आई० ए० एस० में निर्वाचित होती है तो दूसरी अपना दवाखाना खोलकर अमोल नामक एक धनहीन एवं सच्चरित्र व्यक्ति से विवाह करती है ।

किन्तु वन्दना में जहाँ पुरुष समाज की अहमन्यता तथा उनके मिथ्या आचरणों के विरुद्ध विद्रोह का भाव लक्षित है वहीं रानी के रूप में नाटककार ने नारी के आत्मामिमान एवं कर्तव्यनिष्ठा को स्वर देते हुए नारी के कोमल एवं संयमित रूप की ही प्रतिष्ठा की है । अतः एक ओर जहाँ वह पुरुषों की प्रतारणा के विरुद्ध अपने स्वाभिमान का परिचय देती है -- 'और देखिए उनके जागे गिड़गिड़ाहट नहीं । आपके आत्मसम्मान के बढ़ते में कुछ पाना नहीं चाहूँगी ।' वहीं अपनी निष्ठा एवं लगन से आई० ए० एस० में प्रवेश पाकर भी अपने को अधूरा ही महसूस करती है -- 'हाँ आई० ए० एस० में प्रवेश पाकर जहाँ नारीश्वर ही तो बन गई । शरीर अवश्य नारी का रह गया पर प्रज्ञासून के लिए हृदय तो पुरुष का चाहिये - - - - - कठोर अकम्पित भावना हीन ।' हो सकता है आज के प्रगतिवादी युग में लोग इसका विरोध करें, क्योंकि आज प्रत्येक नारी की आकांक्षा यही होती है कि वह भी उच्च पदों पर आसीन होकर पुरुषों की बराबरी कर सके, किन्तु वास्तविकता यह है कि इतना सब कुछ पाकर भी उसकी अन्तरात्मा इससे सन्तुष्ट नहीं होती और कहीं न कहीं वह इससे बढ़कर भी कुछ चाहती है । और इस प्रकार रानी के रूप में नाटककार ने यहाँ नारी के सर्वांगीण विकास को ध्यान में रखते हुए प्रगतिवादी विचारधारा के साथ नारी मनोविज्ञान का सहारा लेकर नारी के जिस आन्तरिक यथार्थ को उद्घाटित करने का प्रयास किया है वह किसी एक युग का नहीं बल्कि बहुक युगों-युगों से बला आ रहा एक शाश्वत यथार्थ है जिसे प्रगतिवाद की आड़ में पूर्णतः नकारा नहीं जा सकता ।

किन्तु एक ओर जहाँ जाग्रत समाज की यह प्रगतिवादी नारियाँ अपने

१. पृष्ठी नाथ शर्मा - 'नया रूप', पृष्ठ १८

२. ,, ,, ,, , पृष्ठ ८१-८२

नारी की इस दयनीय अवस्था से दुखी होकर ही 'तीन दिन तीन घर' में नाटक की एक जागृक नारी शोभा पुरुष समाज की कठोरता पर व्यंग्य करते हुए कहती है 'संविधान में औरत को जगह मिली लेकिन आदमी उसे जानवर समझता रहा'।^१ तात्पर्य यह है कि इस स्वतन्त्रता के युग में भी नारी पुरुष के लिये वह पिट्टी का लोहा है जिसे जैसा चाहे खींच कर बना दे। नारी की इस पराधीनता का एक बहुत बड़ा कारण भारतीय संस्कारों के साथ ही नारी की आर्थिक पराधीनता ही थी अतः सभी ने उसे आर्थिक रूप से स्वतन्त्र होने का सुझाव दिया है। वृन्दावन लाल वर्मा ने अपने नाटक 'पीले हाथ' में तो देहेन एवं विवाह पद्धति की अस्मीचीनता का चित्रण करते हुए नारी जाति की दुर्दशा के कारणों को दूर करने के उपाय भी सुझाये हैं जिसका उद्घाटन करते हुए निर्मला कहती है -- 'स्त्री की दुर्दशा का कारण उसकी आर्थिक परतन्त्रता है जहाँ उसको आर्थिक स्वावलम्बन मिला नहीं, वह स्वाधीन हुई। - - - - असल में यह हमारी शिक्षा का दोष है। - - - स्त्रियों की शिक्षा में यदि घरू शिल्प उद्योग और घन्घे सिल्लायें जायें तथा डाक्टरी पढ़ाई जाय तो समस्या सहज हो सकती है।' और इस प्रकार समस्या का यह समाधान प्रस्तुत कर नारी को एक स्वावलम्बी नारी के रूप में देखने का प्रयास किया है।

विदेशी आक्रमण

स्वातन्त्र्योत्तर भारत के इतिहास में सन् १९६२ तथा १९६५ में भारतीय सीमा पर होने वाले बाह्य-चीनी तथा पाकिस्तानी-आक्रमणों का भी विशेष महत्व है जिन्होंने भारतीय जनमानस के आस्था विश्वास और भिन्नाव पर कुठाराघात कर भारत की डोयी हुई निश्चिन्त चेतना को झकझोर कर एकबार फिर से राष्ट्रीयता तथा देश-प्रेम की भावना को प्रज्वलित किया। भारतीय सीमा पर होने वाले इन युद्धों की पृष्ठभूमि पर लिखे गये नाटकों में रेवती सरन शर्मा कृत 'अपनी घरती', ज्ञानदेव

१ शील - 'तीन दिन तीन घर', पृष्ठ ६८

२. वृन्दावन लाल वर्मा -- 'पीले हाथ', पृष्ठ ३२

अग्निहोत्री कृत 'नेफा की स्क शाम', 'बतन की आबरू' तथा शिवप्रसाद सिंह कृत 'घाटियाँ गुंजती हैं' उल्लेखनीय हैं। इन सभी नाटकों में नाटककार ने युद्ध काल की किसी घटना, स्वेदना अथवा अनुभूति को ग्रहण कर समस्या का प्रतिक्रियात्मक चित्र प्रस्तुत किया है।

रेवती सरन शर्मा कृत 'अपनी धरती' चीनी आक्रमण काल में मातृभूमि की रक्षा के लिये अपना सर्वस्व न्योछावर कर देने वाले वीरों की एक मार्मिक कहानी है। इसमें नाटककार ने एक ममतामयी माँ, जो एक ओर अपने सिपाही पुत्र की ममता से व्याकुल है तो दूसरी ओर किसान की बेटी होने के कारण अपनी धरती की रक्षा का महत्व भी समझती है, की मनोव्यथा का चित्रण कर देश रक्षा के लिये सर्वस्व बलिदान करने को तत्पर भारतीयों की शूरीरता, कर्तव्य परायणता तथा अदम्य साहस का परिचय दिया है। यद्यपि प्रत्यक्षातः नाटक में माँ का ममतामयी रूप ही मुखर हुआ है किन्तु मास्टर जी की सृष्टि कर नाटककार ने उसके दूसरे रूप को जिस प्रभावशाली ढंग से उभारा है वह सर्वथा अद्वितीय है तथा नाटककार की सूक्ष्म स्वेदन-शीलता एवं यथार्थोन्मुखी दृष्टि की ही परिचायक है। जिसका स्पष्टीकरण करते हुए नाटक की भूमिका में उन्होंने स्वयं लिखा है, 'मैंने मास्टर जी के पात्र का सहारा लेकर उसके चरित्र से उन तत्वों को भी उभारा है जो उसे धरती की बेटी के रूप में उजागर करते हैं जो धरती के लिए लड़ना मरना जानती है, लेकिन मैंने उसे माँ रखा है। मास्टर जी से वह कहती है कि वह बेटा माँ की कोख के लिए कलंक है जो धरती और बेटी के मान के लिए नहीं लड़ सकता। परन्तु तुरन्त बाद ही अपनी बेटी से यह भी कहती सुनाई पड़ती है - 'धर्म कहीं होते हैं। एक पति को बेटे को लड़ाई पर भेजने का होता है। एक उस पर क्या बीत रही होगी, यह सोच-सोचकर मोम और ठास की तरह गलने का होता है।' जो नाटकीय कथा को अधिकाधिक स्वामाधिक बना देता है। इसके साथ ही नाटककार ने अपने इस नाटक में बलवन्त तथा हमीद की मित्रता के माध्यम से हिन्दू मुस्लिम प्रेम का भी अद्भुत वादश प्रस्तुत किया है किन्तु नाटक के अन्त में सब पात्रों के प्रायश्चित्त द्वारा नाटककार ने यथार्थता की पृष्ठभूमि पर ठिसे अपने इस नाटक को वादशों की ओर मोड़ दिया है।

चीनी आक्रमण की इसी पृष्ठभूमि पर ज्ञानदेव अग्निहोत्री ने अपने 'नेफा की एक शाम' नाटक में नेफा से लौटे हुए कुछ प्रेस रिपोर्टरों, कुटी पर आये सैनिकों तथा आदिवासियों के सक्रिय सम्पर्क से ज्ञात तथ्यों के आधार पर चीनियों की सशक्त तैयारी के विरुद्ध नेफा के आस पास के आदिवासियों की प्रतिक्रिया, संगठित-शक्ति तथा देश प्रेम की भावना को मुखरित किया है। अपने देश की रक्षा के लिये ये आदिवासी किस प्रकार चीनियों की बर्बरता का सामना कर रहे थे इसे नाटककार ने वीरांगना मातई तथा उसके वीर पुत्रों के पराक्रम पूर्ण क्रिया व्यापारों के माध्यम से बड़े ही सहज ढंग से प्रस्तुत किया है। अपनी पुत्रवधू शीकाफाई को सम्बोधित करते हुए मातई का निम्न कथन - 'शीकाफाई बाबो हम दोनों उस पत्थर की गड में छुप जायें। जब वे बहुत पास आ जायेंगे तो हम एक-एक को गोलियों का निशाना बनायेंगे।.... मैं बन्दूक क्लाजंगी तुम हथगोले फेंकना।' आदिवासियों की वीरता का प्रत्यक्ष उदाहरण है जहाँ पुरुष तो पुरुष स्त्रियाँ भी अपनी माया ममता को छोड़कर देश रक्षा के लिये सन्नद्ध थी। यद्यपि मातई में भी माँ का हृदय है किन्तु वह अबला नहीं है वरन् पुत्र की युद्धकार्य में दृष्टिगत देल वह स्वयं भी अत्यन्त साहस के साथ शत्रुओं का सामना करती है।

चीनी आक्रमण की प्रतिक्रिया को व्यक्त करने के इसी क्रम में शिवप्रसाद सिंह ने अपने नाटक 'घाटियाँ गुंजती हैं' में एक पत्रकार विवेक, जो आक्रमण सम्बन्धी सत्य समाचार जानने की इच्छा से तेजपुर आया है, की बोमादिला (युद्धस्थल) की यात्रा के दौरान प्राप्त स्थूल सत्य घटनाओं एवं अनुभवों के आधार पर चीनी आक्रमण से आन्दोलित भिन्न-भिन्न व्यक्तियों- देशभक्त तथा देशद्रोही भारतीयों की मनःस्थिति का सजीव चित्र प्रस्तुत किया है। यहाँ मुकुल तथा दूरा यदि देशद्रोहियों के प्रतिरूप हैं, जो अपने स्वार्थ के वशीभूत थोड़े से पैसे के लिये देश की आजादी का सौदा करते हैं तो सीकू उन देशभक्तों का जो देश की रक्षा के लिये अपनी ममता का गला घोटकर अपने देशद्रोही पुत्र दूरा की हत्या कर देता है।

किन्तु भारत पाक संघर्ष को आधार बनाकर लिखे गये नाटकों में

अग्निहोत्री कृत 'वतन की आबरू' एक मात्र अलेखनीय रचना है। इसका मूल कथानक बेहाद और मजहब की फूठी नकाब लगाकर झूठा करने वाले नापाक आक्रमणकारियों की काली करतूतों पर आधारित है। जिसकी प्रतिक्रिया में नाटककार ने रेश्मा, पश्मीना तथा इलाही बख्श सदृश कुछ मुसलमान भारतीयों की देशभक्ति साहस और त्याग का चित्रण कर युद्धकालीन स्थिति में भारतीय जनता की मनःस्थिति और बलिदान भावना का सजीव चित्र प्रस्तुत करने का प्रयास किया है।

यद्यपि इतिहास की एक घटना विशेष से प्रेरित एवं प्रभावित होने के कारण इन सास्त नाटकों का महत्व सामयिक ही रहा है तथा जब इनकी सत्ता एक ऐतिहासिक घटना के रूप में ही है किन्तु अपनी सूक्ष्म संवेदनशीलता के बल पर नाटककार ने इन ऐतिहासिक घटनाओं को युग की इन अनुभूतियों को जो जीवन्त रूप दिया है वह नाटककार की यथार्थ दृष्टि से ही अप्रेरित है तथा उसमें उनका यथार्थवादी रूप ही दृष्टिगत होता है। यद्यपि उन्होंने नाटक के अन्त में सब पात्रों की मृत्यु एवं प्रायश्चित्त द्वारा नाटक को एक आदर्शवादी मोड़ दिया है किन्तु स्थिति विशेष को देखते हुए उनका यह प्रयास सर्वथा अस्वाभाविक अथवा अयथार्थ भी नहीं कहा जा सकता।

सामाजिक समस्याओं के संघात से व्यक्ति के अन्तर्मन में उत्पन्न द्वन्द्वों एवं संघर्षों से
जोतप्रोत मनोविश्लेषणात्मक नाटक

यों तो इस वर्ग के नाटकों का मुख्य प्रतिपाद्य भी नाटककार का समकालीन यथार्थ ही है किन्तु इनकी विशेषता यह है कि इनमें अभिव्यक्त यथार्थ उनके युग का सामाजिक यथार्थ न होकर व्यक्ति का आन्तरिक यथार्थ है जहाँ युग की सामाजिक समस्याओं का स्थान व्यक्ति की निजी समस्याओं ने ले लिया है। वस्तुतः इस समय तक आते-आते देश में फैले म्रष्टाचार के कारण भारतीयों के स्वतन्त्र राष्ट्र की कल्पना तथा देश के नव-निर्माण का बोझ तो क्रमशः मन्द हो ही चला था, आधुनिक परिस्थितियों के चतुर्दिक् दबाव ने उसमें अतृप्ति, असन्तोष, अक्षय्यहीनता, ऊब, घुटन, मानवीय सम्बन्धों की अस्थिरता इत्यादि विकृतियों को जन्म देकर उसे अन्य अनेक विध जटिल समस्याओं में जकड़ दिया। इसका परिणाम यह हुआ कि युग के बदलते परिप्रेक्ष्य में हिन्दी नाटकों का सम्बन्ध भी युग की स्थूल सामाजिक समस्याओं की अपेक्षा व्यक्ति के अन्तर्मन की सूक्ष्म समस्याओं से जुड़ गया। जिनमें मुख्य थीं, स्त्री-पुरुष सम्बन्धों की तनावपूर्ण स्थिति, तथा व्यक्तित्व संघटन की समस्या। किन्तु अन्तर्मन से सम्बद्ध होने के कारण इन नाटकों में वस्तु चित्रण की अपेक्षा मनोविश्लेषण मानसिक संघर्ष एवं अन्तर्द्वन्द्वों की ही प्रधानता थी अतः इनकी प्रभावशाली अभिव्यक्ति के लिये नाटककारों ने आवश्यकतानुसार काव्यमयी वृत्ति एवं प्रतीकों का भी सार्थक उपयोग किया है। डॉ० लक्ष्मीनारायण लाल का 'मादा कैवट', 'रातरानी' लक्ष्मीकान्त वर्मा का 'बादमी का जहर', मोहन राकेश का 'आधे अधूरे' वृन्दावन लाल वर्मा का 'खिलौने की खोज' विष्णुप्रसाद का 'डॉक्टर' तथा मन्मू मंडारी कृत 'बिना दीवारों के घर' इस वर्ग के प्रतिनिधि नाटक हैं।

स्त्री पुरुष सम्बन्धों की तनावपूर्ण स्थिति :

व्यक्तिमन की जटिल मनःस्थितियों एवं आन्तरिक यथार्थ उद्घाटन की दृष्टि से इस युग के नाटकों का मूल स्वर है निरन्तर टूटते बिलरते मानवीय सम्बन्धों विशेषकर स्त्री-पुरुष सम्बन्धों का विश्लेषण, जो परिस्थितियों के संघात से आज युग की एक महत्वपूर्ण समस्या का रूप धारण कर रही थी। वस्तुतः आज शिक्षा ने जहाँ एक ओर नारी को अपने पैरों पर खड़ा करके उसे आर्थिक एवं

सामाजिक स्वतन्त्रता प्रदान की है वहीं बाह्य दायित्वों के बोझ तथा पुरुषों की परम्परागत अधिकार भावना ने उसके जीवन में असमंजस की स्थिति को उत्पन्न करके उनके पारिवारिक जीवन को असन्तुलित एवं विषाक्त बना दिया है, जिसकी चरम परिणति आज दाम्पत्य जीवन में व्याप्त असन्तोष घुटन, टूटन तथा पारिवारिक विघटन के रूप में सर्वत्र ही विद्यमान है।

असन्तुलित दाम्पत्य के इन्हीं टूटते-बिखरते सम्बन्धों को मोहन राकेश ने अपने 'आधे-अधूरे' नाटक में समाज के एक विघटनशील आधुनिक मध्यवर्गीय परिवार के माध्यम से व्यक्त किया है। किन्तु इसका मूल कथानक पारिवारिक जीवन की कोई विशेष घटना अथवा समस्या न होकर महानगरों में रहने वाले मध्यवर्गीय स्तर से ढ़हकर आये एक निम्नमध्यवर्गीय परिवार के स्त्री-पुरुषों के द्वन्द्वपूर्ण जीवन तथा उनसे उत्पन्न ऊब, घुटन, निराशा, लीफ, असन्तोष एवं आक्रोश का सूक्ष्म एवं मनोवैज्ञानिक विश्लेषण है जिसके माध्यम से नाटककार ने आधुनिक शहरी, किन्तु वहाँ के खोखले जीवन की दैनिक समस्याओं से झूझते हुए नारी एवं पुरुष की स्थितियों तथा मानवीय जीवन के निरन्तर कटते टूटते और बिखरते हुए सम्बन्धों एवं मूल्यों की ओर समकालीन मानव जाति का ध्यान आकृष्ट कराया है। यह एक मनोवैज्ञानिक सत्य है कि प्रत्येक व्यक्ति अपने हृदय के किसी न किसी कोने में कुछ न कुछ अभाव का अनुभव करता है और उस अभाव की पूर्ति के लिये उसके मन में बराबर एक द्वन्द्व उठा करता है। जीवन के इसी अभाव तथा अपूर्णता की पूर्ति तथा अपने अधूरेपन को पूरा करने की आकांक्षा को नाटककार ने सावित्री तथा महेन्द्रनाथ के चरित्रों के माध्यम से व्यक्त किया है। नाटक के केन्द्रीय चरित्र महेन्द्रनाथ एवं सावित्री एक ऐसे दम्पति हैं जो सदैव अपने को अधूरा महसूस करते हैं और अपने इस अधूरेपन को सम्पूर्णता प्रदान करने की तलाश में इधर-उधर भटकते हुए अन्ततः अपने सम्पूर्ण परिवार को ही परिस्थितियों के गर्त में ढ़केल देते हैं। किन्तु नाटक में उद्घाटित सावित्री तथा महेन्द्रनाथ का यह संघर्ष अथवा द्वन्द्व आज केवल एक व्यक्ति अथवा परिवार तक ही सीमित नहीं है वरन् अपने विस्तृत रूप में यह सम्पूर्ण समाज का संघर्ष है और वस्तुतः युग-जीवन के इस सत्य को सामान्यीकृत करने के उद्देश्य से ही नाटककार ने अपने इस नाटक में पुरुष पात्र महेन्द्रनाथ को एक पूर्ण पुरुष के रूप में न दिखाकर काले सूटवाला आदमी, पुरुष १, पुरुष २, पुरुष ३ तथा

पुरुष ४ इन पाँच रूपों में विभाजित किया है जो अन्ततः पुरुष एक महेन्द्रनाथ के ही प्रतिरूप है तथा आधुनिक शहरी जीवन के पुरुषों में किसी न किसी रूप में सर्वत्र सुलभ है। अतः स्पष्ट है कि यहाँ नाटककार का अभीष्ट सावित्री तथा महेन्द्रनाथ के संघर्षमय जीवन को व्यक्तिगत रूप में न उभारकर जातिगत रूप में उभारना है जो उनके अपने युग का जीवित यथार्थ था। अपने इसी मन्तव्य को स्पष्ट करते हुए नाटककार ने नाटक के प्रारम्भ में काले सूट वाले से कहलवाया है -- 'जहाँ इस समय मैं खड़ा हूँ वहाँ मेरी जगह आप भी हो सकते थे ... बात इतनी ही है कि विभाजित होकर भी मैं किसी न किसी अंश में आपमें से हर एक व्यक्ति हूँ।' और सम्भवतः पात्रों के इस जातिगत रूप को उभारने के उद्देश्य से ही नाटककार ने अपने नाटकीय चरित्रों को कोई विशिष्ट व्यक्तित्व न देकर उन्हें स्त्री, काले सूट वाला आदमी, पुरुष एक, पुरुष दो, पुरुष तीन, पुरुष चार, लड़का, बड़ी लड़की, छोटी लड़की आदि नामों से ही सम्बोधित किया है। यद्यपि बाद में उन्हें सावित्री, महेन्द्रनाथ, जुनेजा, सिंघानिया, कामोहन, अशोक, बिन्नी तथा किन्नी नाम भी दिया गया है किन्तु यह नाटककार का अभीष्ट नहीं है।

इस प्रकार अपने विस्तृत रूप में राकेश का 'यह नाटक आज की मौजूदा विडम्बना को, स्थिति को सामने लाता है। व्यापक दृष्टि से इसे टूटते-बिसरते, बिगड़ते-उलफटते मानवीय सम्बन्धों की बटिलता का नाटक कह सकते हैं - जहाँ हर व्यक्ति अपूर्ण है और सम्पूर्णता की खोज में मटक रहा है।' कथ्य के इस यथार्थोन्मुखी रूप के साथ ही नाटक के समस्त पात्र भी आधुनिक जीवन के यथार्थ, सशक्त एवं जीवन्त चरित्र हैं। समसामयिक जीवन की विषमताओं एवं विडम्बनाओं के पुंज मानव की पीड़ा ही उनकी पीड़ा है तथा उनके मानवीय सम्बन्धों को साकारता प्रदान करना ही इन नाटकीय चरित्रों का मुख्य उद्देश्य है।

अतः नाटक के नाम की सार्थकता प्रदान करते हुए नाटक बाघे जधूरे के समस्त पात्र भी बाघे और जधूरे ही हैं और अन्ततः अपने इस जधूरूप को दूर करने का प्रयत्न करते हैं। महेन्द्रनाथ में व्यक्तित्व और शक्तिसयत का अभाव है जिसे वह जुनेजा के सम्बन्ध से दूर करता है। सावित्री अपने जधूरूप-धन के अभाव- को दूर करने

१. मोहन राकेश 'बाघे जधूरे', पृष्ठ १०

२. गिरीश रस्तोगी 'मोहनराकेश और उनके नाटक', पृष्ठ १०९

के लिये अनेक धनवान तथा बड़े नाम वाले व्यक्तियों से सम्पर्क बढ़ाती है। बड़ी लड़की अपने अधूरेपन- बेगानेपन- को दूर करने के लिये अपनी माँ के प्रेमी मनोज के साथ घर से भाग जाती है। लड़का अपने अधूरेपन-अकर्मण्यता तथा बेगानियत को दूर करने के लिए अभिनेत्रियों की तस्वीरें काटता है तथा यौन-विषयक रोमांस्कारी पुस्तकों के पढ़ने में ही अपने जीवन के महत्वपूर्ण क्षणों को व्यतीत करता है तथा छोटी लड़की के जीवन का अधूरापन-घर का तनावपूर्ण वातावरण उसे स्त्री-पुरुष के यौन सम्बन्धी विषयों की ओर आकृष्ट कराता है। इस प्रकार नाटक का प्रत्येक पात्र अपने में सम्पूर्णता की तलाश करता हुआ नजर आता है किन्तु विडम्बना यह है कि पूर्णता की तलाश में वह अपने स्थान से एक कदम भी आगे नहीं बढ़ जाता तथा अपने इस अधूरेपन का उच्चादायी स्वयं को न मानकर दूसरों पर दोषारोपण करता है। लेकिन वास्तविकता यह है कि परिवार के विघटन एवं जीवन के इस अधूरेपन का कारण परिवार का कोई एक व्यक्ति न होकर परिवार के सभी सदस्य होते हैं। सावित्री के माध्यम से जीवन के इस सत्य को उद्घाटित करते हुए जुनेजा कहता है -- 'उस बात इतनी ही है कि महेन्द्र की जगह इनमें से कोई भी आदमी होता, तुम्हारी जिन्दगी में तो साल दो साल बाद तुम यही महसूस करती कि तुमने एक गलत आदमी से शादी कर ली है क्योंकि तुम्हारे लिए जीने का मतलब रहा है—कितना कुछ एक साथ होकर, कितना कुछ एक साथ पाकर और कितना कुछ एक साथ ओढ़कर जीना। वह उतना कुछ कभी तुम्हें किसी जगह न मिल जाता, इसलिये जिस किसी के साथ भी जिन्दगी शुरू करती तुम हमेशा ही इतनी ही खाली, इतनी ही बेचैन बनी रहती।' जो सावित्री के साथ-साथ समाज की उस अतृप्त मनोवृत्ति की ओर संकेत है वहाँ मनुष्य सदैव अपने में पूर्णत्व की ही अभिलाषा करता है किन्तु अन्ततः असफल होकर जीवन की निराशाओं एवं विडम्बनाओं को फेलाता रहता है।

घर के असन्तुष्ट एवं कलहपूर्ण वातावरण का परिवार के अन्य सदस्यों पर क्या प्रभाव पड़ता है। इसका प्रत्यक्ष प्रमाण नाटक में वर्णित लड़का, बड़ी लड़की तथा छोटी लड़की का चरित्र है। जो उन्हें किसी भी स्थिति में स्वाभाविक नहीं रहने देता। किन्ती के चरित्र के माध्यम से नाटककार ने किशोरावस्था के एक मनोवैज्ञानिक सत्य को भी प्रकट किया है। जब वह यह नहीं सोच पाता कि ^{उसे} क्या

करना चाहिए और क्या नहीं करना चाहिए -- 'हाँ.....' बड़े हो गये हैं । पता नहीं किस वक़्त छोटे हो जाते हैं, किस वक़्त बड़े हो जाते हैं ।^१ इस प्रकार किन्नी समकालीन जीवन का यथार्थ चरित्र है । वस्तुतः इस प्रकार के घरों में जहाँ माँ-बाप को अपने दिन रात के फगड़ों से ही फुर्सत नहीं मिलती, बच्चों का उचित रीति से पालन नहीं होता और इसका परिणाम होता है किन्नी जैसे असन्तुष्ट चरित्रों का विकसित होना, जो अपने परवर्ती रूप में कल की सावित्री बनकर पारिवारिक विघटन एवं असन्तुष्टि का एक महत्वपूर्ण कारण बनती है । इसके साथ ही नाटक के अन्त में नाटककार ने घर में 'रबड़ स्टैम्प' बल्कि 'रबड़ का टुकड़ा' जैसी अपनी स्थिति महसूस करने वाले महेन्द्रनाथ, जो पत्नी के प्रेमियों के प्रति घृणा-भाव के कारण घर से बाहर कला जाता है, का 'ब्लड-प्रेसर' की अवस्था में घर की उन्हीं अपूर्ण स्थितियों में जो प्रत्यावर्तन कराया है, वह प्रत्यक्षातः समकालीन जीवन का यथार्थ ही है जहाँ स्त्री या पुरुष चाहेक भी इतने आसानी से एक दूसरे से अलग नहीं हो पाते । वरन् उनके बीच कुछ ऐसा सम्बन्ध सूत्र जुड़ा हुआ है कि जिन्दगी भर लड़ने फगड़ने के पश्चात् भी वह उनसे मुक्ति नहीं पा पाता ।

इस प्रकार यह नाटक मध्यवर्गियों की असफल अभिलाषा, आकांक्षाओं के परिणामस्वरूप समकालीन आर्थिक विषमताओं से उत्पन्न पारिवारिक असन्तोष, स्त्री-पुरुषों के आन्तरिक लगाव एवं तनाव तथा परिवार के पीढ़ीगत सम्बन्धों के कटते हुए मूल्यों का स्पष्ट प्रतिबिम्ब है । जिसे नाटककार ने अपनी कलात्मक प्रतिभा द्वारा एक जीवन्त रूप दिया है ।

किन्तु जहाँ राकेश ने स्त्री-पुरुष सम्बन्धों के इस टूटते-बिसरते रूप को एक विवशता के रूप में चित्रित कर मध्यवर्गीय जीवन के सामाजिक यथार्थ का अन्तर्द्वन्द्व-पूर्ण चित्र प्रस्तुत किया है वही विष्णु प्रभाकर ने अपने नाटक 'डॉक्टर' में वैवाहिक सम्बन्धों की स्थिरता को संदिग्ध बताते हुए पुरुषों की अनुदारता के प्रति बुद्धिवादी नारियों के कर्मठ प्रतिकार, विद्रोह तथा स्वावलम्बन का अन्तश्चेतनामूलक यथार्थवादी चित्र प्रस्तुत किया है ।

नाटक की नायिका मधुलक्ष्मी, पतिपरित्यक्तता बुद्धिवादी समाज की एक स्वावलम्बी एवं आत्मामिमानी नारी है जो पति सतीशचन्द्र शर्मा द्वारा केवल इसी

कारण से त्याग दी गयी है कि वह कम पढ़ी-लिखी होने के कारण अब अपने इन्जीनियर पति के योग्य नहीं है और वह उसे छोड़कर दूसरा विवाह कर लेता है। किन्तु पत्नी मधुलक्ष्मी पति के इस अपमान एवं तिरस्कार को भाग्य की विडम्बना मानकर शान्त नहीं बैठ जाती वरन् उसे एक कुनौती के रूप में स्वीकार कर साधारण मधुलक्ष्मी से डॉक्टर अनीला बन जाती है तथा एक नर्सिंग होम का संचालन कर अपने स्वावलम्बी एवं आत्माभिमानि रूप का परिचय देती है। अपने अन्तर्मन की व्यथा, कुप्टा एवं पीड़ा को दबाकर वह नर्सिंग होम में जिस तत्परता, लगन एवं सक्रियता से काम करती है उससे उसे एक ख्याति प्राप्त डॉक्टर बना दिया है और उसकी इस प्रशंसा को सुनकर ही इन्जीनियर सतीशचन्द्र अपनी दूसरी पत्नी, जो एक प्राणघातक रोग से ग्रस्त है, को लेकर इस नर्सिंग होम में आता है। किन्तु सतीशचन्द्र की पत्नी के रूप में इस नई मरीज का आगमन डॉ० अनीला के मन को पूर्णतः फकफोर देता है, उसकी अवचेतन में बेठी सुप्त कामेष्णणा पुनः जाग्रत हो जाती है और वह बदले की भावना से भरकर अपने कर्तव्यपथ से विचलित होने लगती है। किन्तु इसी समय एक ओर जहाँ उसका अहं उसे पति से बदला लेने के लिये प्रेरित कर रहा था वहीं दूसरी ओर उसका डाक्टर व्यक्तित्व उसे उसके कर्तव्य के प्रति सचेत कर रहा था। अतः इस नई मरीज को लेकर उसके मन में प्रतिशोध एवं कर्तव्य का एक द्वन्द्व खड़ा होता है जो अन्ततः उसके जीवन को अस्थिर एवं विक्षिप्त बना देता है और वह यह निर्णय नहीं कर पाती कि वह क्या करे ? अपने मन के इसी अन्तर्द्वन्द्व को स्वर देते हुए वह एक स्थान पर कहती है :- 'बातौर आपरेजन करना ही होगा पर मैं वह आपरेजन नहीं करूँगी। नहीं करूँगी।..... लेकिन सब इन्तजाम हो चुका है। सबको मालूम है कि आपरेजन होना है क्या कहें ? कुछ भी कहें मैं आपरेजन नहीं करूँगी..... लेकिन (एकदम गिर जाती है) ओह मैं क्या करूँ..... मैं क्या करूँ।' वस्तुतः यहाँ कर्तव्य और मन का यह टकराव ही नाटक की आत्मा है, जो अन्ततः उसका पीछा नहीं छोड़ता। वरन् आपरेजन के समय भी उसके अन्तर्मन की यह आवाज --- 'डॉ० अनीला। शाबास, यही सुनहरा अवसर है। अपनी इच्छा पूरी करो। अपना बदला लो, नारी के अपमान का बदला लो।..... सुनो अनीला। सुनो ! मैं मधुलक्ष्मी हूँ,

मुझे भूलो मत । मैं ही तुम्हारे जन्म का, तुम्हारी प्रगति का, तुम्हारी शोहरत का कारण हूँ । मैं नारी का बदला चाहती हूँ । मैं पुरुष को तड़पते देखना चाहती हूँ ।
 उसे उसके कर्तव्यपथ से विमुख करने का प्रयास करती है । किन्तु वह नारी के साथ-साथ एक डॉक्टर भी है अतः अपने अन्तर्मेन की आवाज को दबाकर वह श्रीमती शर्मा का सफल आपरेशन करती है और इस प्रकार उसको एक प्राणघातक रोग से मुक्त कर वह पति सतीशचन्द्र के मुखपर प्रत्युष्कार का तीखा त्मावा मारकर सम्पूर्ण अहमन्य पुरुष जाति के प्रति बुद्धिवादिनी नारी के प्रतिकार का आदर्श प्रस्तुत करती है । यद्यपि डॉ० अनीला के इस कार्य ने नाटक आदर्शवाद की ओर झुका हुआ दिखाई देता है किन्तु मूलतः यदि देखा जाय तो यहाँ पर वह पति के^{पति} किसी आस्था अथवा विश्वास के कारण ऐसा करने को बाध्य नहीं हुई है वरन् उसने इस कार्य के पीछे उसके कर्तव्य की प्रेरणा है जो एक डॉक्टर होने के नाते उसका मुख्य धर्म था । अतः आदर्श की ओर झुके होने पर भी नाटक अयथार्थ नहीं लगता ।

पुरुष जाति की अहमन्यता के प्रति बुद्धिवादिनी नारी के इसी प्रतिकार को डॉ० लक्ष्मी नारायण लाल ने अपने 'महा कैबटस' में सुजाता की प्रतिशोधग्रन्थि के रूप में चित्रित किया है । अनीला की भाँति ही सुजाता भी पति अरविन्द द्वारा केवल इसलिये त्याग दी गयी थी क्योंकि वह मानसिक स्तर पर पति के कला सृजन को कोई मूल प्रेरणा नहीं देती । किन्तु अपने चरित्र को पति की इन निराधार उक्तियों 'पत्नीत्व कलाकार को दुःख देता है, उसकी कला को सा लेता है ।' पर सारा सिद्ध करने के लिए वह न केवल एक गर्ल्स कालेज में लेक्चरर बनती है वरन् एक प्रसिद्ध उपन्यासकार दिवाकर की पत्नी बनकर कलाकार अरविन्द की कला पर विस्तृत लेख भी लिखती है और इस प्रकार चिक्कला सम्बन्धी अपनी सूक्ष्म फण्ड एवं समझ का परिचय देकर अपने अहमन्य पति को चुनौती भी देती है । उसके इन शब्दों में 'मैं कभी भी विवाह पर राजी न होती, पर मुझे परीक्षा देनी थी अपने विवाह की ।..... मैं यहाँ अपनी परीक्षा का रिजल्ट सुनाने आयी थी ; और देखने में । अच्छा हुआ एक ही साथ सब हो गया ।' पुरुषों की अहमन्यता से प्रताड़ित नारी की पीड़ा ही एक चुनौती का रूप धारण कर सामने आयी है जिस नाटककार ने महा कैबटस के प्रतीकरूप

१. विष्णु प्रभाकर - 'डॉक्टर', पृष्ठ १२५

२. डॉ० लक्ष्मीनारायण लाल, 'महा कैबटस', पृष्ठ ७६

में प्रभावशाली अभिव्यक्ति प्रदान की है।

पति-पत्नी के इन्हीं आधारभूत सम्बन्धों को आधार बनाकर डॉ० लाल ने 'रातरानी' नामक एक और नाटक की रचना की। यद्यपि प्रत्यक्षात् इसमें उन्होंने जयदेव और कुन्तल के माध्यम से पूँजीपतियों तथा श्रमिकों के बीच फैली युगव्यापी समस्या श्रम और पूँजी के संघर्ष को ही सुलझाने का प्रयास किया है किन्तु नाटक की मूल समस्या अर्थ और आदर्श के बीच संघर्ष की पृष्ठभूमि में पति-पत्नी के परस्पर संबंधों का ही विश्लेषण है और यही कारण है कि इसमें नाटक का निर्माण घटनाओं के चयन की अपेक्षा पात्रों के कार्य, उनके कर्म तथा उनकी चेतना के विकास, संघर्ष और द्वन्द्व के आधार पर होता है।^१ जिसे नाटककार ने निरंजन और सुन्दर की प्रतिपदा में बड़े ही सुन्दर ढंग से प्रस्तुत किया है।

कुन्तल और जयदेव आधुनिक दम्पति है। जयदेव अर्थयुग में जीने वाला एक आधुनिक पूँजीपति है जो हर चीज का मूल्य रुपये में ही अंकित है उसके लिए रूप चरित्र, विद्या और कला-साहित्य इन सबसे बड़ा रूपया है^२। फलतः वह प्रेस कर्म-चारियों पर अन्याय तो करता ही है, पत्नी को भी उसकी इच्छा के विरुद्ध नोकरी करने के लिये मजबूर करता है। इसके अतिरिक्त निरंजन योगी तथा प्रकाश जिसे भी उसकी मित्रता है वह भी उसके निजी स्वार्थों के ही कारण है। इसके विपरीत कुन्तल मानवीय आदर्शों से आते-प्रोते एक भावनामयी नारी है जो सबके प्रति सद्भावनापूर्ण व्यवहार रखते हुए विवाह को स्त्री-पुरुष के आत्मदर्शन का माध्यम तथा पति को एक व्यक्ति नहीं बरन् एक संस्था के रूप में स्वीकार करती है। अतः पति की आज्ञा-पालन अपना धर्म समझती है। किन्तु विचारों की वसमानता के कारण उनमें सामंजस्य नहीं हो पाता और वह मन ही मन जयदेव से असन्तुष्ट रहने लगती है। इसी समय अकस्मात् उसकी भेंट अपने पूर्व प्रेमी निरंजन से होती है यद्यपि उसके पिता को दहेज में ५ हजार रुपये न दे पाने के कारण उन दोनों का विवाह तो नहीं हो पाता किन्तु विचारों की समानता के कारण वह एक दूसरे को मूल भी नहीं पाते। जयदेव से असामंजस्य की स्थिति में कुन्तल तो मन ही मन उसे चाहती ही है। निरंजन भी

१. जयदेव तनेजा - 'समसामयिक हिन्दी नाटकों में चरित्र सृष्टि', पृष्ठ १३४

२. डॉ. लक्ष्मीनारायणलाल - 'रातरानी', पृष्ठ ४६

अपने पिता की हठधर्मितावश किये गये अपने पूर्वकृत्यों के कारण आत्मग्लानि का अनुभव करता है और उसके प्रायश्चित्त के लिये बड़े से बड़ा बलिदान करने को तैयार है। नाटक के दूसरे अंक में सुन्दरम के साथ उसे देखकर कुन्तल का काँप उठना, सलज्ज माथा फुका लेना, कुन्तल का स्वयं काफी लेकर जाना और उसे देखकर जाते हुए निरंजन का बंधा सा खड़ा रह जाना तथा इसी अंक के दूसरे दृश्य में निरंजन तथा कुन्तल का परस्पर स्मान रुचियों पर बात करना आदि प्रसंग इस तथ्य के प्रत्यक्ष प्रमाण हैं।

किन्तु एक ओर जहाँ कुन्तल निरंजन को चाहती है वहीं दूसरी ओर उसके अचेतन में निरंजन के इस कायरतापूर्ण कृत्य के प्रति आक्रोश भी है। इस सन्दर्भ में जयदेव और कुन्तल का यह वार्तालाप द्रष्टव्य है :-

‘जयदेव - हूँ। निरंजन बाबू के हृदय नहीं है क्या ?

कुन्तल - अगर वह होता तो उन्हें पहले मेरी वोट का अन्दाज होना चाहिए था।

किन्तु फिर भी अन्दर ही अन्दर वह उसे चाहती है जिसने उसके जीवन में एक द्वन्द्व खड़ा कर दिया है। बीमारी की हालत में बार-बार उसका यह स्वप्न देखना ‘एक बड़ा सा सुनसान मक़ल, जिसमें सुनहरे कागज के फटे हुए पन्ने तेज हवा में चारों ओर उड़ रहे हैं। मैं उन उड़ते हुए पन्नों का पीछा करती हुई सारे कमरों में दौड़ रही हूँ, पर मेरे हाथ कुछ भी नहीं जाता’। वस्तुतः उसके जीवन के सुनेपन और निरंजन को पाने की असफल चेष्टा को ही संकेतित करता है।

इसी प्रकार जयदेव से कहे गये कुन्तल के इस कथन ‘आप कहते हैं न कि आप में ‘छबल पर्सनें लिटी है— एक आप मेरे पति दूसरा आपका बाहर का व्यक्तित्व। मेरे पास भी दो शक्तियाँ हैं -- एक मेरा शरीर दूसरी मेरी आत्मा।’ में भी उसकी यह द्विविधापूर्ण मनःस्थिति ही व्यक्त हुई है। जहाँ वह शरीर से जयदेव की पत्नी होते हुए भी आत्मा से निरंजन को ही चाहती है। किन्तु नाटक के अन्त में वह अपने त्याग द्वारा जयदेव के प्रेम को पुनः प्राप्त कर लेती है और जयदेव अपनी गल्ती महसूस करते

१. डॉ० लक्ष्मीनारायण लाल - ‘रातरानी’, पृष्ठ १०८

२. “ ” ” ” , पृष्ठ १११

३. “ ” ” ” , पृष्ठ १०६

हुए कहता है, 'कुन्तल मैंने तुमसे कहा था न, मेरे पास दो व्यक्तित्व है— पर आज मैं तुमसे कहता हूँ कि ये दोनों फूटे हैं।..... तुम नहीं जानती मैं, अकेले कितना निर्बल हूँ।'

इस प्रकार अपने इस नाटक में नाटककार ने कुन्तल के इस पत्नी और प्रेमिका के द्वन्द्व को प्रस्तुत कर समसामयिक पूँजीवादी युग की एक संघर्षपूर्ण गम्भीर समस्या का स्पर्श तो अवश्य कराया है किन्तु अन्त भावुकतापूर्ण होने के कारण नाटक यथार्थवादी दृष्टि से किसी बालिक उपलब्धि को प्राप्त नहीं कर सका है।

पति-पत्नी के इन्हीं सामाजिक वैयक्तिक सम्बन्धों की तनावपूर्ण स्थिति को लक्ष्य कर मन्नु मंडारी ने 'बिना दीवारों का घर' नाटक की रचना की। इसमें लेखिका ने एक पढ़ी लिखी पत्नी की बढ़ती लोकप्रियता से पति-पत्नी के पारस्परिक सम्बन्धों में पड़ती हुई दरार को आत्मीयतापूर्ण चित्रण करते हुए समसामयिक मध्य-वर्गीय पारिवारिक विघटन का यथार्थ रूप प्रस्तुत किया है। वस्तुतः आज शिष्टा के प्रसार तथा आर्थिक विषमताओं के कारण पुरुष ने नारी को घर की बहारदीवारी से निकलने की अनुमति तो अवश्य दे दी है, परन्तु इसके साथ ही सदियों से चले आते हुए उसके अहंभाव ने उसमें एक मानसिक तनाव भी उत्पन्न कर दिया है जिसके कारण वह नारी के चरित्र तथा उसकी बढ़ती लोकप्रियता को हमेशा एक संदिग्ध दृष्टि से देखता है। नाटक का केन्द्रीय चरित्र अजित एक ऐसा ही अहमन्य एवं द्विधात्मक दृष्टि का पुरुष है जो पहले तो पत्नी शोभा को पढ़ा लिखा कर इस योग्य बनाता है कि वह भी अन्य पढ़ी लिखी स्त्रियों की भाँति घर के बाहर निकलकर कुछ कर सकने में समर्थ हो सके। किन्तु जब वह पढ़लिखकर एक कालेज में प्रिंसिपल हो जाती है तो अजित उसकी योग्यता को संदिग्ध दृष्टि से देखता है और उसके चरित्र पर शक कर उसे नौकरी छोड़ने के लिये कहता है। किन्तु शोभा एक पढ़ी-लिखी पत्नी होने के नाते इसे अपने स्वाभिमान पर बाधात समझ कर उसकी अवज्ञा करती है और दोनों का यह टकराव एक तनाव का रूप धारण कर लेता है जिसका अन्त उनके सम्बन्ध विच्छेद में जाकर होता है।

इस प्रकार विषय की दृष्टि से यह सारा नाटक यद्यपि मानसिक कुंठाओं और आन्तरिक घुटन से भरा पड़ा है किन्तु बटिलताओं के घराऊ पर यह कुंठित पात्र कोई गहन नाटकीय अनुभूति नहीं जगाते। साथ ही मंचीय भाषा तथा आवश्यक संघर्षों के अभाव में यह सारा नाटक घिसटता सा लगता है।

किन्तु जहाँ मोहन राकेश, विष्णुप्रसाद तथा डॉ० लाल ने स्त्री-पुरुष सम्बन्धों के बीच उत्पन्न तनावपूर्ण स्थिति का मूल कारण सामाजिकों की अहमन्यता को मानकर सामाजिक जीवन का अन्तर्द्वन्द्वपूर्ण मनोविश्लेषणात्मक चित्र प्रस्तुत किया है वहीं वृन्दावनलाल वर्मा ने अपने 'खिलौने' की खोज में इसका मूल कारण सामाजिक विधि निषेध एवं रुढ़िवादिता को मानते हुए उनसे उत्पन्न विकृतियों का मनोवैज्ञानिक अन्तश्चेतनामूलक समाधान प्रस्तुत किया है। यह एक सर्वमान्य मनोवैज्ञानिक सत्य है कि सामाजिक विधि-निषेधों एवं मर्यादा पालन के कारण व्यक्ति के जीवन की अनेक अभिलाषाएँ अतृप्त रह जाती हैं और व्यक्ति के चेतन मानस से जब उनका सामंजस्य नहीं हो पाता तो उसकी वही अभिलाषाएँ मानसिक ग्रन्थि के रूप में व्यक्ति के अवचेतन मन में स्थित हो धीरे-धीरे कुप्ठा का रूप धारण कर लेती हैं जिसका चेतन परिणाम होता है मनुष्य की शारीरिक रुग्णता एवं असंगत आचरण। नाटक की प्रमुख नारी पात्र सरूपा अवचेतन की इसी क्लृप्ता की शिकार है जिसने उसे शारीरिक रूप से रोगी बना दिया है। सरूपा बचपन में सलिल नामक एक व्यक्ति से प्रेम करती है किन्तु सामाजिक मर्यादा के कारण उसका विवाह उसकी इच्छा के विरुद्ध तालगाँव के एक रईस सेतुचन्द से कर दिया जाता है और उसका वह पूर्व प्रेम मर्यादा ज्ञान के कारण एक कुंठा के रूप में उसके अवचेतन में बसा जाता है और उसका परिणाम यह होता है कि यह उसे उसके वैवाहिक जीवन एवं सन्तान के प्रति उदासीन बना देता है। किन्तु वही दमित स्मृतियाँ मनोविश्लेषण के आधार पर, एक खिलौने (बाँदी की बनी स्वयं सरूपा की मूर्ति जो सलिल के पास थी और उसका पुत्र उसे उठा लाया था) के माध्यम से, जब डॉ० सलिल (उसका वही प्रेमी जो अब डॉक्टर बनकर उसी गाँव में रहने लगा है) ^{द्वारा} उसकी चेतन पटल पर लायी जाती है तो वह स्वस्थ होने लगती है।

इस प्रकार स्त्री-पुरुष सम्बन्धों के बीच उत्पन्न तनावपूर्ण स्थिति के उद्घाटन के क्रम में यद्यपि नाटककार ने अपने इस नाटक में युग की एक महत्वपूर्ण मनोवैज्ञानिक समस्या तथा उसके मनोवैज्ञानिक निदान का स्पर्श कराने का प्रयत्न किया है किन्तु घटनाओं तथा दृश्यों की बहुलता के कारण नाटक में वह सूक्ष्मता एवं व्यङ्ग्यता नहीं

जा पायी है जो नाटक को हृदयग्राही बना सके । इसके अतिरिक्त इसमें मनोविश्लेषण के विपरीत प्रकारात्मकता का भाव ही अधिक है ।

व्यक्तित्व संघटन की समस्या :

स्वातन्त्रयोत्तर युग में बदलते सामाजिक, आर्थिक एवं सांस्कृतिक मूल्यों के कारण आज जीवनादर्शों में जो परिवर्तन हो रहा है उसने सामाजिकों, विशेषकर बुद्धिजीवी कलाकारों एवं साहित्यकारों के जीवन में एक अन्तर्विरोध उत्पन्न कर दिया है उनके एक ओर यदि अपने प्राचीन संस्कार अथवा परम्पराएँ हैं तो दूसरी ओर पाश्चात्य शिक्षा तथा संस्कृति के प्रभाव स्वरूप उत्पन्न नवीन विचार अथवा मान्यताएँ । किन्तु दोनों के सामंजस्य के अभाव में उनके समस्त व्यक्तित्व संघटन की एक नई समस्या उत्पन्न हो रही है जिसने उनके जीवन को अत्यन्त संघर्षमय बना दिया है । युग-यथार्थ का चित्रण करते हुए, देश के कुछ सौंदर्यशील नाटककारों की दृष्टि समाज की इस समस्या की ओर गयी जिसका सूक्ष्म विश्लेषण उन्होंने अपने नाटकों में प्रस्तुत करने का प्रयास किया है ।

डॉ० लाल कृत 'मादा कैवटस' कलाकार के जीवन की इसी असामंजस्यपूर्ण स्थिति को लेकर लिखा गया एक नाटक है इसमें नाटककार ने अरविन्द नामक एक कलाकार के थोड़े दम्पपूर्ण जीवन के रहस्योद्घाटन द्वारा समाज के उस दिशाप्रान्त एवं आधुनिक कहलाने वाले कलाकार वर्ग पर व्यंग्य किया है जो कला की ओट में अपने स्वार्थों को कुपाकर अपने को अत्याधुनिक समझने का फूठा दम मरता है और इस प्रकार कला के नाम पर अपने दायित्वों से छुटकारा पाने का मिथ्याचरण करता है । प्रस्तुत नाटक के केन्द्रीय चरित्र कलाकार अरविन्द के जीवन की मूल समस्या सामाजिक स्नेह सम्बन्ध तथा कलाकार के दायित्व का द्वन्द्व है । इन दोनों के द्वन्द्व में उलझकर तथा अपने दायित्व के प्रति सज्ज होकर वह सामाजिकता पर कितना अन्याय करता है, कला के नाम पर अपने दायित्वों के प्रति उदासीन हो वह पत्नी सुजाता तथा जानन्दा के जीवन को किस प्रकार निर्धन बना देता है इसे नाटककार ने मादा कैवटस के प्रतीक रूप में बड़े ही प्रभावशाली ढंग से अभिव्यक्त किया है । अपने कलाकार व्यक्तित्व के प्रति सज्ज अरविन्द की धारणा थी कि जिस प्रकार मादा कैवटस के संयोग से नर कैवटस सुप्त जाता है उसी प्रकार नारी के सम्पर्क से कलाकार की कला

निर्जीवि हो जाती है अतः वह नारी को अपने व्यक्तित्व के ऊपर आरोपित मानकर उसकी उपेक्षा करता है। पत्नी सुजाता के तिरस्कार के मूल में उसका यह कलाकार हृदय ही क्रियाशील था जो अरविन्द के इन शब्दों से स्वतः स्पष्ट है 'वदा जी, जब से सुजाता से मेरा विवाह हुआ है, तब से मुझे लग रहा था कि मैं रिक्त होता जा रहा हूँ, मेरी सारी प्रतिभा, रचनात्मक शक्ति क्षीण होती जा रही है।^१ किन्तु वास्तविकता यह है कि वह उसके बिना रह भी नहीं सकता। वस्तुतः यहाँ मादा कैक्टस के सम्बन्ध में गंगाराम से कहा गया अरविन्द का यह कथन, 'तुम क्या सम्झोगे ! तभी तो यह इतनी अमूल्य है। बिना इसकी मैं एक छाण नहीं रह सकता। इससे प्रेरणा लेकर तो मैंने अमूल्य चित्र बनाए हैं और अभी न जाने कितने अपूर्ण चित्र बनाऊँगा।^२ अप्रत्यक्षरूप से उसके व्यक्तिगत जीवन पर ही चरितार्थ होता है। और यही कारण है कि पत्नी सुजाता पर कलाकार को दुःख देने का आरोप लगाते हुए भी वह पुनः नारी आनन्दा के सम्पर्क में आता है तथा उसकी प्रेरणा ग्रहण कर जीवन पर्यन्त साथ रहने का वादा करता है - 'हम और आनन्दा एक दूसरे को बड़े भाग्य से मिले हैं। हम जीवन पर्यन्त इसी भाँति आनन्द और प्रेरणा से एक दूसरे के संग रहेंगे।^३ किन्तु आनन्दा के साथ उसका यह स्नेह सम्बन्ध सहज-स्वामाविक न होकर मात्र वायवीय ही था अतः किसी सुदृढ़ आधार के अभाव में नारी आनन्दा के जीवन को ही निःशेष कर देता है। नाटक के अन्त में महा कैक्टस के सूख जाने का संकेत वस्तुतः उसके इस सत ही दृष्टिकोण की कृत्रिमता को ही व्यंजित करता है।

इस प्रकार नाटककार ने यहाँ वनस्पतिशास्त्र की इस मान्यता कि मादा कैक्टस के निकट सम्पर्क से नर कैक्टस सूख जाता है, को मानवीय सन्दर्भों में उल्टा सिद्ध करके वर्तमान सामाजिक परिस्थितियों में कलाकार के व्यक्तित्व संघटन की समस्या का एक रूप तो प्रस्तुत किया ही है साथ ही सामाजिक दायित्वों के प्रति उदासीन बुद्धिवादी समुदाय के सतही दृष्टिकोण की निन्दा भी की है जो आधुनिक सिद्धान्तों के मोह में जीवन की आवश्यकताओं की अवहेलना कर बुद्धिवादी बनने का दावा तो करते हैं किन्तु उसमें असफल होने पर अपनी असमर्थता के लिए दूसरों पर दोषारोपण करते हैं। उनकी इसी प्रवृत्ति पर व्यंग्य करते हुए वदा एक स्थान पर कहते हैं 'क्या सब। तो अरविन्द कैक्टस है। अरविन्द और कैक्टस ! वाह - - - वाह। पर ये कैक्टस, बहादुर फिलासफर पाँदे केवल एक ही कारण से सूखते हैं..... वह भी महा कैक्टस

१. लक्ष्मीनारायण ठाकुर - 'मादा कैक्टस', पृष्ठ ६४
 २. वही, " " पृष्ठ ३५
 ३. " " " " पृष्ठ ४८

के सम्पर्क मात्र से ।..... १

‘मादा कैवटस’ के अतिरिक्त साहित्यकार के व्यक्तित्व संघटन की समस्या को आधार बनाकर लिखे गये नाटकों में लक्ष्मीकान्त वर्मा का ‘आदमी का जहर’ तथा नरेश मेहता का ‘सुबह के घण्टे’ भी उल्लेखनीय हैं। लक्ष्मीकान्त वर्मा का ‘आदमी का जहर’ एक लघु नाटक है। यद्यपि प्रत्यक्षातः इसमें समाज कल्याण अथवा समाज सुधार के नाम पर चलने वाली समितियों पर व्यंग्य किया है किन्तु इसकी मूल समस्या अपने को आधुनिक सभ्यता के रंग में न ढाल पाने वाले एक सहृदय साहित्यकार के व्यक्तित्व संघटन की समस्या है। नाटक का नायक शरन, जो एक साहित्यकार तथा पशु रक्षाणी समिति का संयोजक है, अपने अस्तित्व को बनाये रखने की अपेक्षा जीवन के आधारभूत मूल्यों तथा प्रतिमानों के विषय में चिन्तित है और अपने इसी स्वभाव के कारण वह अपने को आज की कृत्रिम एवं आढम्बरपूर्ण सभ्यता में फिट नहीं कर पाता। अतः अपने को संयोजक पद के लिये अयोग्य घोषित किए जाने पर वह कहता है -- ‘मैं सचमुच अपनी असमर्थता पहचानता हूँ। बात यह है कि मिसेज कल्पना कि आप और आपके पति मि० राम करुणा को नकाब की तरह ओढ़ सकते हैं। जब चाहें उतारकर आराम कर सकते हैं। मुझसे यह नहीं हो पाता। इसीलिये शायद मैं इस संस्था के अयोग्य हूँ। इसी के लिए नहीं, इस सारी व्यवस्था में मिस फिट हूँ।’^१ किन्तु नाटक के अन्तर्गत नाटक की योजना द्वारा नाटककार ने आर्थिक विषमताओं से झूझते साहित्यकार महिम के जीवन की जिस समस्या को उठाया है व्यापक रूप में वह आज के अधिकांश साहित्यकारों की समस्या है। आज की संघर्षशील परिस्थितियों में साहित्यकार के समक्ष एक ओर जहाँ साहित्य का व्यापक क्षेत्र है वहीं दूसरी ओर उसका अभावमय सांसारिक जीवन। इन दोनों के बीच पड़कर उसका साहित्यकार व्यक्तित्व किस भाँति बुर-बुर हो जाता है। इसका हृदयविदारक चित्र नाटककार ने महिम के व्यक्तित्व संघटन की समस्या के माध्यम से प्रस्तुत किया है। यद्यपि एक स्थिति ऐसी आती है जब वह सामाजिक विषमताओं से तंग आकर अपने को साहित्य कर्म से अलग कर लेना चाहता है किन्तु एक सच्चे साहित्यकार की विडम्बना यह है कि वह चाहेकर भी उससे अलग नहीं हो पाता, उससे अलग होकर अपने को अकेला महसूस करता है।

१. लक्ष्मीनारायण लाल - ‘मादा कैवटस’, पृष्ठ ३६

२. लक्ष्मीकान्त वर्मा - ‘आदमी का जहर’, पृष्ठ ४७-४८।

किन्तु 'सुबह के घण्टे' में एक साहित्यकार की इन वैयक्तिक नारी प्रेम और कला की समस्या के साथ ही युगीन सामाजिक, राजनैतिक एवं नैतिक समस्याएँ भी समाविष्ट हैं जो अपनी विकरालता में उसके सचेतन व्यक्तित्व को पूर्णतः निःशेष कर देती हैं। नाटक का नायक समन एक ऐसा ही संवेदनशील व्यक्ति है जो अपने क्रान्तिकारी विचारों के कारण युगीन परिस्थितियों से सामंजस्य के अभाव में आज जेल की कोठरी में बैठा अपने जीवन के घण्टे गिन रहा है। इस समय रात के बारह बजे हुए हैं सुबह उसे फाँसी लगने वाली है। इन पाँच घण्टों में अपने सम्पूर्ण बीते जीवन को स्मृति पटल पर उतार कर वह अपने जीवन का जो कारुणिक चित्र प्रस्तुत करता है उसके माध्यम से नाटककार ने जीवन के इस सत्य को सामने रखना चाहा है कि आज की परिस्थितियों में जहाँ बारी और अव्यवस्था, शोषण, अन्याय, स्वार्थपरता और बलात्कार का बोलबाला है, यदि कोई संवेदनशील व्यक्ति जिसमें थोड़ी भी सहानुभूति अथवा मानवता है, अपने सिद्धान्तों के सहारे सामान्य जीवन व्यतीत करना चाहे तो परिस्थितियाँ उसे जीने नहीं देती। यहाँ समन के जीवन की सबसे बड़ी विडम्बना यह थी कि वह कम्युनिस्ट पार्टी का सदस्य क्रान्तिकारी और समाजवादी होते हुए भी मूलतः मानवतावादी था, वह जीवन को राजनीति नहीं, नीति मानकर उसे पूजा की वस्तु समझता था तथा सत्य को सम्पूर्ण और समग्र रूप में देखने का अभिलाषी था। और अपने इन्हीं मौलिक विचारों के कारण उसे समय-समय पर पार्टी का विरोध भी किया। पार्टी के सिद्धान्तों के सम्बन्ध में उसका विश्वास था कि 'माक्स' ने जो सत्य कहे हैं, तब वे विशेष युग और परिस्थितियों में कहे थे, आज कम्युनिस्टों को गाँधी की आवश्यकता है और गाँधीवादियों को माक्स की।¹ जिसका परिणाम यह हुआ कि वह न तो पार्टी का होकर रह सका और न ही सरकार को कोप दृष्टि से बच सका।

इस प्रकार मनोविश्लेषण के आधार पर नाटककार ने यहाँ समन के माध्यम से एक संवेदनशील व्यक्ति की जिस कारण कथा को प्रस्तुत किया है, वह आज सिर्फ समन की ही समस्या नहीं है बल्कि समकालीन परिस्थितियों में अधिकांश बुद्धिजीवियों की इस समस्या का सामना करना पड़ता है। किन्तु घटनाओं के रूप में जीवन के एक व्यापक पराकृत को अपने नाट्य विषय के रूप में स्वीकार करने के कारण यह नाटक, नाटक की अपेक्षा उपन्यास के अधिक निकट पहुँच गया है।

आधुनिक विसंगतियों से पूर्ण एक्सर्ड नाटक :

यह नाट्य विधा का वह नवविकसित रूप है जिसमें नवनिर्मित जीवन मूल्यों तथा युगीन विसंगतियों को स्वर देने के साथ ही उसे प्रस्तुत करने के लिये शिल्प के भी एक सर्वथा नवीन विसंगत रूप का सहारा लिया गया और वह था यथार्थ के बीच हास्य-व्यंग्य, उल्लूक कूद और बेतुकेपन का प्रयोग, जो अपने बेतुकेपन अथवा विसंगत रूपाकार-जहाँ न तो कोई कथा है और न ही कोई घटनाक्रम वरन् कुछ असांत अर्थात् ऊट-पटाँग संवादों के प्रयोग तथा शब्दों की पुनरावृत्ति के माध्यम से युगीन विसंगतियों तथा स्थिति के सोखलेपन को स्वामाविक अभिव्यक्ति प्रदान की गई है - के कारण विसंगत अर्थात् 'एक्सर्ड' नाटक के नाम से जाना गया। नाटक के इस नवीन शिल्प के संबंध में उनका विश्वास था कि 'कथा-विहीनता, हास्य व्यंग्य और बेतुकी स्थितियों के जाल में ऐसी सम्मोहन शक्ति है कि दर्शक नाटक की स्वतःपूर्ण दुनिया का हिस्सा बन जाता है।' अतः उन्होंने नाटक के परम्परित कथात्मक रूप को परित्याग कर नाट्य कथा अथवा शिल्प की दृष्टि से एक सर्वथा नवीन रूप का सहारा लिया, जो प्रत्यक्षतः उनपर पाश्चात्य का प्रभाव था।

वस्तुतः स्वतन्त्रता के उपरान्त, जबकि हिन्दी नाटककार यथार्थवाद की सीमाओं से परिचित हो हिन्दी नाटकों के लिये एक नवीन दिशा की तलाश में था, कुछ नाटककारों की दृष्टि पाश्चात्य नाटकों की ओर गयी जहाँ महायुद्धोत्तर परिस्थितियों के परिणामस्वरूप उत्पन्न जीवन के बटिल मावबोध को अभिव्यक्ति देने के लिये सर्वत्र एक्सर्ड नाटकों का बोलबाला था, जो अपने विसंगत संवादों तथा बेतुकी स्थितियों द्वारा युग्यथार्थ के सोखलेपन तथा जीवन के सोए, छिपे एवं दबे यथार्थ को प्रभावशाली अभिव्यक्ति प्रदान कर रहे थे। सन् १९५२ में लिखा गया बेंकेट का 'वेटिंग फ़ार गोदो' इस नवीन नाट्य शिल्प का प्रमुख वाकबैण है, जिससे प्रभावित होकर हिन्दी नाटककारों ने भी अपने नाटकों में युगीन विसंगति के आन्तरिक सत्थों को उद्घाटित करने के लिये नाटकों के इस नवीन एवं विसंगत शिल्प का सहारा लिया। किन्तु यहाँ उल्लेखनीय है कि हिन्दी नाटक में इस नवीन शिल्प का आगमन पाश्चात्य महायुद्धोत्तर परिस्थितियों का प्रत्यक्ष परिणाम न होकर स्वातन्त्र्योत्तर भारत की

विसंगतिपूर्ण राजनैतिक, आर्थिक एवं सामाजिक परिस्थितियों का ही परिणाम है जो द्वितीय महायुद्धोत्तर परिस्थितियों से अनुप्राणित होती हुई सन् ६० के करीब भारत की एक महत्वपूर्ण समस्या के रूप में सामने आ रही थी। अतः पाश्चात्य से प्रभावित होते हुए भी स्वातन्त्र्योत्तर युग में लिखे गये यह नाटक पाश्चात्य नाटकों के अन्यानुकरण नहीं थे वरन् इन नये नाटकों के सम्बन्ध में यह कहा जा सकता है कि सन् ५०-५५ के आस-पास जगदीश चन्द्र माथुर, मोहन राकेश और धर्मवीर भारती ने अपने सांस्कृतिक, ऐतिहासिक नाटकों के माध्यम से युगीन विसंगतियों के जिस बल्लि भावबोध का स्पर्श कराया था तथा हिन्दी नाटक को जीवन के यथार्थ से जोड़कर उसे एक सर्वथा नवीन रूप दिया था, जीवन के उसी भावबोध को और अधिक गहराई से फट्ठने के लिये उनके समकालीन विपिन अग्रवाल, लक्ष्मीकान्त वर्मा, शम्भुनाथ सिंह, ज्ञानदेव अग्निहोत्री, अमृतराय, सर्वेश्वरदयाल स्वसेना, हमीदुल्ला, सत्यव्रत सिन्हा, मणिभधुकर, मुडाराजास तथा ब्रजमोहन शाह ने पाश्चात्य नाटकों के रब्सर्ड शिल्प से प्रभावित होकर हिन्दी नाटकों में भी शिल्प सम्बन्धी विविध प्रयोग किये, जो अपने नवीन शिल्प के कारण साठोत्तरी नये नाटक के नाम से जाने जाते हैं। सन् ६० के आस-पास लिखे गये इन नये नाटकों के स्वरूप को स्पष्ट करते हुए डॉ० रीता कुमार ने लिखा है कि, 'वस्तुतः नया नाटक यथार्थ के बीच हास्य-व्यंग्य और बैतुकपन को जोड़कर अपने युग और मानव की विसंगत स्थिति को प्रभावशाली ढंग से प्रस्तुत करने का प्रयत्न कर रहा है। वह पुराने नाटक की तरह कोई समाधान नहीं प्रस्तुत करता अपितु प्रश्नों को मूर्त रूप देकर दर्शक को आत्मसाक्षात्कार करने के लिए विवश करता है। परम्परा को एक नया आयाम देता है, सब पूछा जाय तो हिन्दी नाटकों में यथार्थवाद अपने विशद रूप में स्वातन्त्र्योत्तर युग में रचित इन नये नाटकों में ही सामने आया है किन्तु साहित्य की एक प्रमुख धारा के रूप में इनका पूर्ण विकास सन् ७० के बाद ही हुआ अतः समय सीमा के कारण इनका सर्वांगीण विश्लेषण प्रस्तुत प्रबन्ध में सम्भव नहीं है।

किन्तु पाश्चात्य से प्रभावित होते हुए भी हिन्दी नाट्य जगत में काल-क्रम की दृष्टि से मुकेश्वर इस प्रयोगशील नाट्य-परम्परा के प्रथम संवाहक माने जाते हैं।

-
१. डॉ० रीता कुमार, 'स्वातन्त्र्योत्तर हिन्दी नाटक मोहन राकेश के विशेष सन्दर्भ में', पृष्ठ ५०

यद्यपि प्रारम्भिक नाटकों की मूल संवेदना समसामयिक नाटककारों की भाँति प्रेम अथवा विवाह की संस्था से ही सम्बन्धित है जहाँ यथार्थ कथानक में बँधकर आता है किन्तु द्वितीय विश्वयुद्ध (१९३९-४५) के समय परिवर्तित जीवन मूल्यों को देखकर उन्होंने महसूस किया कि आज जीवन की इस जटिल मावभूमि में प्रेम के क्रिणेण रचना व्यर्थ और बेमानी है उनसे लोगों का मनोरंजन तो हो सकता है किन्तु कला का विकास नहीं। अतः अपने परवर्ती नाटकों में उन्होंने प्रेम और विवाह की इस व्यक्तिगत समस्या के स्थान पर समकालीन व्यापक परिवेश में व्याप्त मूल्य-संकट, विघटन, नीरवता, संत्रास, घुटन, राजनैतिक अव्यवस्था एवं प्रष्टाचार को ही अपने नाटकों का मुख्य प्रतिपाद्य बनाया तथा उसे प्रस्तुत करने के लिये हास्य-व्यंग्य, उल्लूक और बेतुकेपन के अनोखे वातावरण की सृष्टि की। भुवनेश्वर कृत 'अफसर' तथा 'ताँबे के कीड़े' उनके इस नवीन प्रयोग के अच्छे उदाहरण हैं। 'अफसर' में नाटककार ने समसामयिक जीवन में छाने वाले बँजरपन तथा निन्दगी के खोखलेपन को एक निश्चित कथा की अपेक्षा कुछ बेतुके संवादों से मरने का प्रयास किया है तो 'ताँबे के कीड़े' में जीवन की ऊब, निरर्थकता, थकन तथा समकालीन राजनैतिक प्रष्टाचार एवं विसंगत परिस्थितियों में जीवन ढोने की विवशता को एक रिक्शेवाला, थका अफसर, परेशान रमणी, मसरूप पति और अनाउन्सर के बेतुके संवादों द्वारा मूर्त करने का प्रयास किया है, जो अपने बेतुकेपन में भी यथार्थ के विसंगति बोध को बड़ी सफलता से स्पष्ट कर देते हैं। यथा -

'ताँबे के कीड़े' का निम्नलिखित संवाद --

थका अफसर -- मैं बेहद थका हूँ। मेरा रोम-रोम जुर हो रहा है और आपने इस गिरा दिया और फिर मारा। मैं सीटी बजाता हूँ। देखता हूँ उसे बजा सकता हूँ या नहीं।

परेशान रमणी -- यह देखता नहीं था, और मैं हमेशा देखती हूँ। यह देखता नहीं था।

मसरूप पति -- मैंने देखा और अपनी जीवनसंगिनी से बताया, मैंने उसे कायल कर दिया कि बिना नाश किए बताया जा ही नहीं सकता।
(अनाउन्सर हँसती है और मुनमुना बजाती है।)

हास्य-व्यंग्य तथा संवादों के बेतुकेपन के साथ ही मुवनेश्वर ने भावों की सफल अभिव्यंजना के लिये भाषा के भी एक सर्वथा नवीन रूप हरकत की भाषा की खोज की, जो पात्रों के मनोभावों की प्रकाशक होने के कारण आज नये नाटकों की सर्वप्रमुख विशेषता मानी जाती है। किन्तु समय से काफी पहले लिखे जाने के कारण इन्हें तत्कालीन साहित्य में अपेक्षातः महत्त्व न मिल सका। लेकिन बाद में इसकी महत्ता को जानकर विपिन अग्रवाल, लक्ष्मीकान्त वर्मा तथा शम्भूनाथ सिंह आदि साठोत्तरी नये नाटककारों ने मुवनेश्वर द्वारा प्रतिष्ठित नाटक की इस नवीन परम्परा को पुनः एक नवीन आधार दिया। विपिन अग्रवाल का 'तीन अपाहिज' शम्भूनाथ सिंह का 'दीवार की वापसी' लक्ष्मीकान्त वर्मा का 'अपना-अपना जूता' एक्सर्ड नाटकों की इस नवीन परम्परा के कतिपय अच्छे उदाहरण हैं जो स्थितियों के तारतम्य में ऊट-पटांग होते हुए भी दर्शकों को एक कलात्मक अनुभूति प्रदान करते हैं। इन सभी नाटककारों ने अपने इन नाटकों में मुवनेश्वर की भाँति किसी कथा अथवा चरित्र को महत्त्व देने की अपेक्षा अपने ऊलझूल संवादों तथा बेतुकी स्थितियों द्वारा युगीन सामाजिक, आर्थिक एवं राजनैतिक विसंगतियों तथा उसमें छटपटाते जन-सामान्य की आन्तरिक पीड़ा को ही मूर्त किया है। समकालीन परिवेश में नाटकों के इस नवीन एवं विसंगत रूप की अर्थवत्ता को प्रतिपादित करते हुए विपिन अग्रवाल ने 'कारवाँ तथा अन्य स्कांकी' की भूमिका में स्वयं स्वीकार किया है कि 'संकट काल में या उसके बाद यथार्थ का कोई साधारण बहुपरिचित साहित्यिक पल्लू स्मारने की कोशिश भी की जाए, तो दर्शकों का मन उस पर टिकता नहीं, ध्यान छिटककर फैले विषाक्त, रेंठे वातावरण से जुड़ जाता है और कला विलास लगने लगती है, शब्द अर्थ खोने लगते हैं। ऐसे में नाटककार असाधारण, ऊलझूल या बेतुकी स्थिति पैदा कर, दर्शकों को चौंकाकर, बाहर के वातावरण को मुलवा देता है और एक नया सन्दर्भ सड़ा कर देता है।'^१

सन् १९६३ में प्रकाशित विपिन अग्रवाल का 'तीन अपाहिज' एक्सर्ड नाटकों की इस नवीन परम्परा का प्रथम प्रयोग है। यह ११ लघु नाटकों का संग्रह है और सभी में नाटककार ने एक्सर्डनाटकों के शिल्प को अपनाकर स्वाधीनोपरान्त

१. विपिन अग्रवाल, 'कारवाँ तथा अन्य स्कांकी' भूमिका, पृष्ठ १८

भारत की सामाजिक, आर्थिक एवं राजनीतिक विसंगतियों को ही मूर्त करने का स्तुत्य प्रयास किया है। एब्सर्ड नाट्य शिल्प के अनुरूप इनमें कोई कथा तो है ही नहीं, नायक भी अनायक अर्थात् नायक के चारित्रिक गुणों से हीन अपाहिज, भिखारी तथा सामान्य जन है साथ ही युगीन विसंगतियों को स्वर देने के अतिरिक्त इनका अपना कोई चारित्रिक वैशिष्ट्य भी नहीं है। 'तीन अपाहिज' के कल्लू, खल्लू तथा गल्लू, जिनका अस्तित्व नाटक में तीन पात्रों के अतिरिक्त और कुछ भी नहीं है, के बेलुके संवादों तथा क्रियार्थों द्वारा नाटककार ने जहाँ तत्कालीन राजनीति से व्यक्तिगत जीवन तक छाने वाली निष्क्रियता तथा विघटन को व्यंजित कर दर्शकों को आत्मलोचन का अवसर दिया है वही 'ऊँची-नीची टाँग का जाँघिया' में ऊँची-नीची टाँग और बाँह के माध्यम से वर्तमान राजनीतिक एवं साहित्यिक जीवन में व्याप्त अवसरवादिता एवं प्रष्टाचार पर व्यंग्य प्रहार कर अपने नाट्यात्मक संवादों द्वारा मविष्य में जाने वाली पीढ़ी के पंगु जीवन की एक फलक भी प्रस्तुत की है 'आज से दस साल बाद जब तू जवान होगा तौरे लिए महापुरुष चुने जा चुके होंगे। तू वही दुनियाँ देखेगा, जिसकी नींव आज इस तरह रखी जा रही है।'

इसके अतिरिक्त अपने 'एक स्थिति' 'यह पूरा नाटक एक शब्द है' 'कूड़े का पीपा', 'अखबार के पृष्ठों से', 'रैल कब आयेगी', 'उल्टा सीधा', 'अदृश्य व्यक्ति की आत्म हत्या' तथा 'उत्तर का प्रश्न' आदि नाटकों में भी नाटककारों ने पात्रों के बेलुके संवादों द्वारा भारत की प्रष्ट राजनीति तथा उसमें पिसती सामान्य जनता, सरकारी विभागों की निष्क्रियता, देश की आन्तरिक स्थिति, जन-कल्याणार्थ बने संघनों की व्यर्थता एवं स्वार्थपूर्ण नीति, युवापीढ़ी के दिशामुक्त विद्रोह मनुष्य के निजत्व की खोज तथा बाँधकता के आवरण में छिपी बुद्धिवादियों की स्वार्थी प्रवृत्ति को उजागर कर युगीन विसंगति बोध को ही एक नाट्यात्मक अनुभूति प्रदान की है।

युग-जीवन की इसी आन्तरिकता की खोज में शम्भूनाथ सिंह ने 'दीवार की वापसी' नामक नाटक लिखा। अपने इस नाटक में नाटककार ने एक मध्यवर्गीय नोकरपेशा व्यक्ति के निरर्थक ऊलझल संवादों क्रिया-कलापों तथा मुलाटों के प्रयोग द्वारा मनुष्य को उसकी असलियत, जहाँ वह नियम कानून से बाँधे होने पर भी मूलतः

गधा, बन्दर, लोमड़ी, गीदड़ और भेड़ है, से परिचित कराकर युग के इस सत्य को प्रस्तुत किया है कि आज के सम्य समाज में उसी व्यक्ति की व्यक्ति रूप में सत्ता है जो अपनी आँख पर पट्टी बाँधकर दूसरों की हँ में हँ मिला सके, अन्यथा वह लोगों की दृष्टि में पागल करार दिया जाता है।

किन्तु लक्ष्मीकान्त वर्मा ने अपने नाटक 'अपना-अपना जूता'^१ में युगीन विसंगतियों को प्रस्तुत करने के लिए नाट्य-शिल्प सम्बन्धी एक नवीन प्रयोग किया है और वह है सद्य परिवर्तित घटनाओं, गीतों तथा बेल्ल संवादों द्वारा स्वातन्त्र्योत्तर भारत के भ्रष्ट एवं ह्रासोन्मुख समाज का एक व्यापक चित्र प्रस्तुत करना जिसमें नाटककार को पूर्ण सफलता भी मिली है। वस्तुतः आज औद्योगिक विकास ने मनुष्य को महानगरों की ऐसी भीड़ में ला पटका है जहाँ चारों ओर रोशनी होते हुए भी सर्वत्र एक घना अन्धकार है और इस अन्धकार में हम सब एक दूसरे की वस्तुएँ छड़पने की ताक में हैं। महानगरीय परिवेश के इस विसंगत बोध को स्वर देने के साथ ही नाटककार ने नगरवासियों की स्वार्थपूर्ण नीतियों पर भी आक्रोश व्यक्त किया है। विषय प्रतिपादन की दृष्टि से वर्मा जी यहाँ विपिन की अपेक्षा मुवनेश्वर के अधिक निकट हैं क्योंकि यहाँ उन्होंने मुवनेश्वर की भाँति पूरे परिवेश को नाटकीय रूप देने का प्रयास किया है। यद्यपि विपिन ने भी मुवनेश्वर की कथाविहीन एवं हरकतपूर्ण भाषा का उपयोग कर आज के विसंगत परिवेश को विसंगत रूप में ही अभिव्यक्त करने का प्रयास किया है किन्तु दोनों में मूल अन्तर यह है कि विपिन के नाटकों में जहाँ सामाजिक विसंगतियों के प्रस्तुतिकरण में भी एक क्रमिक विकास दिखायी देता है वही मुवनेश्वर के नाटकों में सब कुछ अव्यवस्थित है।

और इस प्रकार हिन्दी नाट्य-जगत में नाट्य रचना की एक नई परम्परा की शुरुवात हुई जिसने आगे आने वाले नाटककारों का मार्ग निर्देशन कर हिन्दी नाट्य-जगत में यथार्थवादी जीवन-सन्दर्भों के ग्रहण की दृष्टि से एक महत्वपूर्ण भूमिका निभायी और सब पूछा जाय तो हिन्दी नाट्य जगत में यथार्थवाद अपने वास्तविक रूप में मोहम्मद की स्थिति में लिखे गये इन साठोत्तरी विसंगतिपूर्ण एक्सर्ड नाटकों के रूप में ही सामने आया है जहाँ न तो मविष्य के प्रति कोई आस्था है और न ही अतीत के प्रति आवश्यक मोह, वरन् नाटककार ने अपने वर्तमान में रहते हुए युगीन विसंगतियों से झुझते मानव की आन्तरिक पीड़ा, घुटन, संज्ञास हत्यादि मानसिक स्थितियों को

१ 'क रेव ग' पत्रिका जून १९६४ में सम्पादित पृष्ठ ३८

उनके समूचे अन्तर्बहिर्गत के साथ ग्रहण कर युग का एक जीवन्त यथार्थ प्रस्तुत किया है। किन्तु युगीन विसंगतियों के उद्घाटन की दृष्टि से यह उनका प्रयोग काल था अपने विकसित रूप में युग का यह विसंगतिपूर्ण यथार्थ सन् ७० के पश्चात् लिखे गये सर्वेश्वर दयाल, हमीदुल्ला, सत्यव्रत सिन्हा, मणिमधुकर, मुद्राराक्षस, ब्रजोद्दलशाह तथा अमृतराय कृत नाटकों में ही सामने आया।

भाषा-प्रयोग

कथ्य एवं शिल्प के क्षेत्र में हुए विविध प्रयोगों के साथ ही स्वातन्त्र्योत्तर नाटकों की दूसरी महत्वपूर्ण उपलब्धि उनकी भाषागत मौलिकता है, जिसने पूर्व प्रचलित यथार्थवादी नाटकों की बोलचाल की साधारण किन्तु विवादात्मक एवं अनाटकीय भाषा को काव्यगुणों, बिम्बों, प्रतीकों, संकेतों इत्यादि से समन्वित कर उसे पूर्व की अपेक्षा एक सर्वथा नवीन, कलात्मक एवं नाटकीय रूप दिया। हिन्दी नाटक को इस नई भाषा से साक्षात्कार कराने वालों में आदीश चन्द्र माथुर, धर्मवीर भारती तथा मोहन राकेश उल्लेखनीय हैं। यद्यपि इनसे पूर्व अनेक यथार्थवादी नाटकों की सीधी-सपाट, रुका एवं विवादात्मक भाषा को अपने रंगानुभव के आधार पर हास्य-व्यंग्य आदि गुणों से समन्वित कर उसे यथासंभव नाटकीय रूप प्रदान कर चुके थे, किन्तु उनके नाटक जन-सामान्य को अपने प्रति आकृष्ट करने के अलावा भाषिक दृष्टि से कोई सर्जात्मक उपलब्धि न कर सके। स्वातन्त्र्योत्तर युग में युग-सन्दर्भों के बदलने के साथ ही नाटककारों का ध्यान भाषा के एक नये रूप की तलाश की ओर गया जिसे माथुर, भारती तथा राकेश ने अपने नाट्य-प्रयोगों द्वारा सर्जात्मकता के स्तर तक पहुँचाया। भाषिक संरचना की दृष्टि से इनके नाटकों की सर्वप्रमुख विशेषता भाषा के यथार्थवादी सपाट, सत-ही स्वरूप को नकारते हुए काव्यगुणों, बिम्बों, प्रतीकों तथा संकेतों का सार्थक एवं कलात्मक उपयोग है। जिसने उनके नाटकों को अपेक्षित साहित्यिक संश्लिष्टता तो अवश्य प्रदान की, किन्तु नाट्य भाषा की सही फहड़ होने के कारण वह प्रसाद की भाँति उनकी भाषा पर आरोपित कही नहीं है।

वस्तुतः स्वातन्त्र्योत्तर युग में जिस समय इन नये नाटककारों ने नाट्य-जगत में प्रवेश किया, उस समय सर्वत्र छायावादी प्रवृत्तियों का बोलबाला था। अतः उनके संस्कार तो छायावादी प्रवृत्तियों में ही बसे थे, जिससे प्रभावित होकर उन्होंने अपने नाटकों के आधार स्वरूप ऐतिहासिक परिवेश तथा उनके अनुकूल प्रसाद की काव्यात्मक

एवं संस्कृत निष्ठ भाषा को स्वीकार किया, किन्तु साथ ही युग यथार्थ से प्रेरित होने के कारण वह उसकी दुरुहता एवं कृत्रिमता से भी मलीभाँति परिचित थे, अतः वह उसे ज्यों का त्यों स्वीकार करने के पक्ष में भी न थे। यद्यपि इनसे पूर्व लक्ष्मी-नारायण मिश्र भी प्रसाद की शुद्ध साहित्यिक, अलंकृत एवं संस्कृत निष्ठ भाषा के विरोध में जनसामान्य में प्रचलित बोलचाल की साधारण भाषा का प्रयोग आरम्भ कर चुके थे, किन्तु बौद्धिकता के प्रति विशेष आग्रह के कारण वह अपने इस प्रयोग को कोई निश्चित नाटकीय आयाम दे सकने में असफल ही रहे। अतः तत्कालीन नाट्य-भाषा का स्वरूप तो सर्वथा अनिश्चित एवं विवादास्पद था ही, दूसरी ओर रंगमंच से प्रत्यक्षतः जुड़े होने के कारण नाटककारों के समक्ष यह एक गम्भीर समस्या भी थी कि वह नाट्य रचना के लिये भाषा सम्बन्धी कौन सा मार्ग ग्रहण करें ? प्रसादयुगीन शुद्ध, साहित्यिक, भावप्रवण एवं अलंकृत भाषा का प्रयोग कर अपने नाटकों को जन-सामान्य से काटकर थोड़े से शिक्षित स्मृदाय तक ही सीमित कर ले अथवा जनभाषा के समर्थन में यथार्थवादी नाटकों की शुष्क, तर्कपूर्ण भाषा को ग्रहण कर नाटक को मात्र वाद-विवाद का रूप देकर उसे उसके नाटकीय गुणों से ही वंचित कर दे ? किन्तु भाषा के यह दोनों ही रूप अति पर थे अतः इन नये नाटककारों ने भाषा के इस परस्पर विपरीत दोनों रूपों को उसके परम्परागत रूप में स्वीकार करने की अपेक्षा अपनी प्रतिभा के बल पर उसे एक नवीन एवं व्यावहारिक रूप दिया और वह था प्रसाद कालीन साहित्यिक, संस्कृत-निष्ठ एवं जन-सामान्य में प्रचलित बोलचाल की भाषा का समन्वित प्रयोग। जो भाषा को युगानुकूल सहज सौख्य एवं सम्प्रेषणीय बनाने के साथ ही नाटकों में वर्णित-ऐतिहासिक, सांस्कृतिक तथा नाटकीय परिवेश को यथार्थ रूप देने में भी सर्वथा समर्थ थी। जगदीश चन्द्र माथुर का 'कोणाक' धर्मवीर भारती का 'अन्धायुग' तथा मोहन राकेश का 'आधाढ़ का एक दिन' उनकी इस नवीन नाट्य भाषा के सशक्त प्रयोग हैं। वस्तुतः यहाँ नाटककार ने भारत के सांस्कृतिक उत्थान अथवा प्राचीन ऐतिहासिक, सांस्कृतिक परिवेश से प्रभावित होकर अपने नाटकों में अंशुक, तत्त्व, उपत्यका, शर्करा, आस्तरण, उपादान, उद्घोष, अमिस्तुति, क्रीति, अभ्यागत, प्रान्तर, उर्वर, विदुष्य, शिल्पी, सुजन, अनधिकार बैष्ठा, इंगित, माग्य विधायिका, शुद्धा, शुभ, अंशायिनी, सख्यमिणी, परिणति, मुजपाश, अन्तस, मन्वन्तर आदि संस्कृत के तत्सम शब्दों का सायास प्रयोग तो अवश्य किया है किन्तु उनमें प्रसाद जैसा साहित्यिक एवं ऐतिहासिक मोह नहीं था अतः उन्होंने स्थान-स्थान पर प्रसादकालीन

साहित्यिकता के घेरे को लाँचकर अरबी फारसी तथा देशज एवं तद्भव शब्दों का भी सुन्दर प्रयोग किया है। उदाहरण के लिये 'कोणार्क' नाटक में धर्मपद का यह कथन द्रष्टव्य है 'जीवन के आदि और उत्कर्ष के बीच एक और सीढ़ी है- जीवन का संघर्ष' ।..... आपकी कला उस संघर्ष को मूल गई है। जब मैं इन मूर्तियों में बंध रसिक जोड़ों को देखता हूँ तो मुझे याद आती है पसीने में नहाते हुये किसान की कोसों तक धारा के विरुद्ध नौका लेने वाले मल्लाह की, दिन-दिन पर कूल्हाड़ी लेकर सटने वाले लकड़हारे को ।..... इसके बिना सब कुछ अधूरा है आचार्य । यहाँ वाक्य गठन में जहाँ माधुर ने प्रसादयुगीन साहित्यिकता को अदृष्ट रखा है वहीं शब्दों के प्रयोग में वह यथार्थ, जनसामान्य की बोलचाल की भाषा को और फुके दिखायी देते हैं। इस युग के इतिहासाश्रित नाटकों में भाषा का यह समन्वयवादी रूप सर्वत्र ही दिखायी देता है, जिसे प्रसादकालीन साहित्यिक भाषा को जनसामान्य से जोड़ने के साथ ही प्राचीन कथाओं अथवा चरित्रों को समसामयिक परिस्थितियों से जोड़ने में महत्वपूर्ण भूमिका निभायी। किन्तु जैसे-जैसे नाटक युग जीवन से प्रत्यक्षतः जुड़ता गया पात्रों को उनकी स्थिति के अनुरूप उनकी अपनी यथार्थ भाषा देने के प्रयास में भाषा को लेकर विभिन्न प्रयोग हुए। राकेश इस क्षेत्र के प्रतिनिधि नाटककार हैं जिन्होंने काव्यात्मकता, प्रतीकात्मकता और सांकेतिक कल्पनाशीलता का प्रयोग करते हुए रंगमंच पर एक जीवन्त, युगीन और नाटकीय दामता से पूर्ण भाषा को मूर्त किया।^१ यद्यपि इनसे पूर्व माधुर तथा मारती अपने नाट्य प्रयोगों द्वारा प्रचलित साहित्यिक भाषा को एक निश्चित नाटकीय आयाम दे चुके थे किन्तु नाट्य भाषा अपनी पूर्ण सार्थकता एवं अर्थव्यक्ति के साथ मोहन राकेश के नाटकों में ही सामने आती है, जहाँ उन्होंने प्रसादयुगीन साहित्यिक भाषा की गरिमा एवं कलात्मकता को अदृष्ट रखते हुए अपने परवर्ती नाटकों में जनसामान्य में प्रचलित बोलचाल की साधारण भाषा को भी नाटकीय गुणों से युक्त कर एक समर्थ एवं सक्षम भाषा को जन्म दिया। उनका 'बाधे-अधूरे' उनकी इस नाटकीय भाषा का एक अच्छा नमूना है जो परवर्ती नाटककारों द्वारा स्वीकृत होकर आज भी नाट्य जगत में अपना महत्व बनाये हुए है तथा विकास की ओर अग्रसर है।

१. आदीश चन्द्र माधुर, 'कोणार्क', पृष्ठ २०

२. डॉ. रीता कुमार 'स्वातन्त्र्योत्तर हिन्दी नाटक' मोहन राकेश के विशेष सन्दर्भ में 'पृष्ठ ४६।

इस प्रकार स्वातन्त्र्योत्तर नाटकों को सर्वात्मक स्तर तक उठाने के क्रम में नाटकीय भाषा की जो सबसे बड़ी उपलब्धि सामने आती है वह थी उसकी काव्यात्मकता एवं भाव प्रवणता, जो छायावादी युग में जन्म लेने के कारण अनायास ही उनके प्रारम्भिक नाटकों में आ गयी है। यद्यपि अपने इस विशिष्ट प्रयोग के कारण उन्हें कहीं-कहीं यथार्थवादी आलोचकों के आक्षेपों का पात्र भी बनना पड़ा है, किन्तु वह उसके प्रति विशेष जाग्रहशील नहीं थे अतः काव्य यहाँ संवादों पर आरोपित न होकर उसकी सरलता में अन्तर्निहित है जिसका प्रयोग उन्होंने मुख्यतः नाट्यकथा तथा नाटकीय चरित्रों को उभारने के लिये ही किया है। वस्तुतः यहाँ सम्पूर्ण नाटक कुछ ऐसी काव्यात्मक स्थितियों से सम्बद्ध है यथा - 'कौणार्क' में विशुधर्मपद का पिता-पुत्र सम्बन्ध, विशुसारिका प्रणय-प्रसंग, 'बाधाढ़ का एक दिन' में मलिका कालिदास का प्रेम-प्रसंग, मलिका की विरह-वेदना, तथा 'लहरों के राजहंस' में सुन्दरी का रूप-गर्व इत्यादि। इसके साथ ही नाटक में मलिका, कालिदास, सुन्दरी आदि चरित्रों का व्यक्तित्व इतना रोमानी दिखाया गया है कि उनके भावों की अभिव्यञ्जा सहज सपाट भाषा में सम्भव ही न थी, वरन् कहीं-कहीं तो यह अपनी भावुकतापूर्ण भाषा से हृदयन्त्री के तारों को सहज ही संकृत कर जाते हैं यथा 'बाधाढ़ का एक दिन' में मलिका का यह संवाद "वस्त्र बदल लूँ, फिर आकर तुम्हें बताती हूँ। वह बहुत अद्भुत अनुभव था माँ बहुत अद्भुत।..... नीलकमल की तरह कोमल और आर्द्र, वायु की तरह हल्का और स्वप्न की तरह विभ्रम।.... मैं चाहती थी उसे अपने में भर लूँ और उसे मूढ लूँ।..... मेरा तो शरीर भी निबुड़ रहा है माँ। कितना पानी इन वस्त्रों ने पिया है।..... ओह ! शीत की जुन के बाद उष्णता का यह स्पर्श!"^१ किन्तु जहाँ उन्होंने देखा है कि उनकी यह भावुकता उनकी भाषा पर हावी हो रही है वहीं उन्होंने अपने यथार्थवादी अथवा बौद्धिक पात्रों द्वारा कुछ तीखे एवं बौद्धिकतापूर्ण वक्ता कहलवाकर अपनी भाषा को भावुकता में बहने से बचा लिया है। धर्मपद, अम्बिका, किलोम तथा नन्द के कथोपकथनों में भाषा का यह भावुकता-विहीन रूप सर्वत्र ही देखा जा सकता है अतः भाषा कहीं भी कृत्रिम अथवा बोधिल नहीं लगी है साथ ही जैसे-जैसे यह रोमानी भाव उनके नाटकों में कम होता गया है वैसे ही वैसे काव्य तत्त्व के क्रमशः लोप से भाषा के स्वरूप में भी पर्याप्त अन्तर आता

गया है। माथुर के 'कोणार्क' 'शारदीया' तथा 'पहला राजा' और राकेश के 'आषाढ़ का एक दिन', 'लहरों के राजहंस' तथा 'आधे-अधूरे' में उनका यह भाषागत अन्तर सहज ही देखा जा सकता है। जहाँ वह क्रमशः प्रसादकालीन भावुकता-पूर्ण एवं संस्कृत निष्ठ भाषा का दामन छोड़कर यथार्थ की ओर बढ़ते दिखायी देते हैं। मोहन राकेश के 'आधे-अधूरे' की भाषा तो पूर्णतः यथार्थ के घरातल पर टिकी ही है, 'पहला राजा' में भी नाटककार ने यथाशक्ति समकालीन भाषा का स्पर्श कराया है। उदाहरणार्थ नटी का यह संवाद 'खूब ! तुम समझते हो कि आन्कल का साईंटिस्ट पोस्ट और फिलासफर तुम्हारे साथ परमात्मा की वंदना करेगा - परमात्मा जिसकी हस्ती अब मसाल की चीज भी नहीं रह गई है ? खूब ।'¹

इन काव्यात्मक संवादों के साथ ही यद्यपि कहीं-कहीं गीतों का प्रयोग भी हुआ है किन्तु गीतों का प्रयोग एक तो संख्या में बहुत कम है तथा जो है वह भी नाटक के प्रवाह को अदृग्ण रखते हुए सहज एवं स्वाभाविक ही प्रतीत होते हैं। यथा 'पहला राजा' में उर्वी द्वारा गाया हुआ 'सोने की धाली संजीर बठी हूँ' यह गीत, जो अपनी सरलता में भी अपने सम्पूर्ण मनोभावों को व्यंजित कर देती है। धर्मवीर मारती का 'अन्धायुग' तो पूर्णतः पथ शैली में लिखा गया एक काव्य नाटक ही है, किन्तु यहाँ भी नाटककार ने भाषा की सहजता के प्रति विशेष ध्यान रखा है। अपने इस नाटक में उन्होंने पद्य का प्रयोग तो अवश्य किया है किन्तु उनका काव्य क्षायावादी कवियों का सा काव्य नहीं है, वरन् उन्होंने प्रगतिवादी काव्य के मुक्तक छन्द और उसकी भी बीच में गद्य तथा अरबी-फारसी, तद्भव अथवा देशज शब्दों के प्रयोग द्वारा काव्य को नाटक से जोड़कर हिन्दी नाट्य जगत में काव्य की महत्ता को प्रतिपादित कर भाषा सम्बन्धी एक नवीन प्रतिमान स्थापित किया है। किन्तु भाषा में प्रयुक्त यह काव्यात्मकता उनके इतिहासाश्रित नाटकों तक ही सीमित थी और सम्भवतः नाट्य भाषा की इस विशिष्टता को लक्ष्य करके ही इन इतिहासाश्रित नाटकों को 'काव्यात्मक यथार्थवाद'² यह नाम दिया गया है, किन्तु अपने सामाजिक नाटकों में उन्होंने भाषा के जिस रूप का प्रयोग किया है यह भावुकता एवं साहित्यिकता से दूर आम जीवन की भाषा थी जिसमें लालित्य कम और बिन्दगी

१. जगदीशचन्द्र माथुर - 'पहला राजा', पृष्ठ १०

२. मान्यता भीमा - 'हिन्दी समरथा नाटक' पृष्ठ २६०

का खुरदरापन और नुकीलापन अधिक जा गया है^१। किन्तु फिर भी उसमें मिश्र के नाटकों जैसी नीरसता नहीं है।

नाट्य-भाषा को काव्य गुणों से युक्त कर उसे यथासम्भव नाटकीय रूप देने के साथ ही इन स्वातन्त्र्योत्तरकालीन नाटककारों ने अपने कथ्य की प्रभावशाली अभिव्यक्ति के लिये दृश्य श्रव्य बिम्बों तथा प्रतीकों का भी सार्थक एवं कलात्मक उपयोग किया है, जो रचना के निहितार्थ को स्पष्ट एवं सम्पन्न करने के साथ ही उसकी संरचना तथा बुनावट में भी विशेष सहायक सिद्ध हुए हैं। धर्मवीर भारती के 'अन्धा युग' में तो यथार्थ दृश्य सज्जा के अभाव में सम्पूर्ण दृश्य ही शब्दों के द्वारा बिम्ब रूप में उभारा गया है उदाहरणार्थ भीम के साथ द्रुपद युद्ध में जाह्नव दुर्योधन का यह दृश्य-बिम्ब : 'टूटी जांघों, टूटी कोहली, टूटी गर्दन वाले। दुर्योधन के माथे पर रखा पाँव। पूरा बोक डाँले हुए भीम ने। बाँहें फैलाकर पशुवत घोर निनाद किया। कैसे दुर्योधन की दोनों कनपटियों पर। दो दो नस सहसा फूली और फूट गई। कैसे जोड़ खिंच जाए। टूटी हुई जांघों में एक बार हरकत हुई। जैसे खोल दुर्योधन ने देखा। अपनी प्रजाओं की।' जो सूत्र्य रूप में प्रस्तुत होकर भी सम्पूर्ण दृश्य को प्रेक्षक की कल्पना में साकार कर देता है। मोहन राकेश के नाटकों में तो यह बिम्ब योजना सर्वत्र ही द्रष्टव्य है, जिसके लिये उन्होंने प्रतीकों का बड़ा ही सुन्दर प्रयोग किया है। इनके 'बाघाड़ का एक दिन' में प्रयुक्त मेघ गङ्गा, वर्षा का क्रमशः बढ़ता हुआ शब्द, बिजली का काँधना, 'लहरों के राजहंस' में तालाब में तेरते, राजहंस, बिना घाव अपनी ही कलान्ति से मरा मृग, व्याघ्र से युद्ध, दर्पण का टूटना तथा श्यामांग प्रसंग कुछ ऐसे प्रतीक हैं, जो दृश्य अथवा श्रव्य बिम्ब का रूप धारण कर कथावस्तु के उनकहे अर्थ को तो व्यञ्जित करते ही हैं साथ ही चरित्रों के सूक्ष्मतम द्रव्यों को उद्घाटित करके अपेक्षित नाटकीय एवं भावात्मक वातावरण भी उत्पन्न करते हैं। किन्तु नाटकीय संवेदना अथवा अनुमति से परस्पर जुड़े होने के कारण प्रतीकों का जो स्वाभाविक प्रयोग 'बाघाड़ का एक दिन' में हुआ है वह अन्यथा दुर्लभ है। नाटक के आरम्भ में ही मेघगङ्गा और वर्षा का मन्द स्वर बहाँ कालिदास तथा मल्लिका की मनःस्थिति के अनुरूप एक रोमान्टिक वातावरण की सृष्टि करता है वहीं इसी अंक के अन्त में

१. गोविन्द वात्स - 'आधुनिक हिन्दी नाटक : माणिक और स्यादीय संरचना', पृष्ठ १००।

२. धर्मवीर भारती - 'अन्धा युग', पृष्ठ ६४

कालिदास को कश्मीर में जैत समय बिजली का कौंधना तथा कालिदास के क्लेशों पर ही मेघगर्जन और वर्षा का गम्भीर शब्द कालिदास तथा मल्लिका की मानसिक झुंझ, आन्तरिक पीड़ा अथवा व्यथा को व्यक्त करता है। किन्तु नाटक के तृतीय अंक में कालिदास के लौट जाने पर प्रेम और रस से भरी यही मेघ परिस्थितियों के परिवर्तन से मल्लिका को विपत्ति स्वरूप तथा बदले हुए नजर आते हैं। अतः विलोम द्वारा द्वारा सटखटाये जाने पर वह कहती है 'वर्षा का दिन है 'कोई' भी हो सकता है। और इस प्रकार उनकी यह प्रतीक योजना समय और सन्दर्भ के साथ-साथ परिवर्तित होकर नाटकीय कथ्य में पूर्णतः घुल मिल जाती है। 'बाघाड़ का एक दिन' की भाँति ही यद्यपि 'लहरों के राजहंस' में भी राकेश ने राजहंस, मृग आदि प्रतीकों का सुन्दर उपयोग किया है, किन्तु विचार तत्त्व से जुड़े होने के कारण वह मुख्यतः पात्रों को समझने में ही मदद करते हैं, उनसे नाटकीय भाषा तथा भावों के प्रकाशन में विशेष सहायता नहीं मिलती, वरन् कहीं तो प्रतीकों की अस्पष्टता तथा अधिकता भाषा को दुरुह ही अधिक बना देती है यथा नन्द की मनःस्थिति का सूक्ष्म श्यामांग प्रसंग। इन दोनों नाटकों के साथ ही राकेश ने अपने 'बाघे-अधूरे' में भी घर की अस्त-व्यस्त स्थिति से सज्जित घर का एक बिम्ब उपस्थित करने का प्रयास किया है किन्तु यहाँ भी जो महत्त्व क्रियाओं अथवा संवादों का है वह प्रतीकों का नहीं। सब पूछा जाय तो प्रतीकों तथा बिम्बों के प्रयोग में जो सफलता उन्हें अपने कवित्वपूर्ण ऐतिहासिक नाटकों में मिली है, वह समकालीन यथार्थजीवी नाटकों में नहीं।

राकेश की भाँति ही डॉ० लाल ने भी प्रतीकों को अमिव्यक्ति का जीवन्त वाधार अथवा नाटक की प्रकृत भाषा मानकर अपने मादा कैबट्स में नीलाम के बाजे, अनायालय के बच्चों के गीत, मादा कैबट्स तथा मुग़ाबी बिड़िया आदि प्रतीकों का उपयोग किया है किन्तु उनके यह प्रतीक उनकी गद्द भाषा में पूर्णतः स्वयं नहीं पाये हैं वरन् सत्य तो यह है कि उनके अधिकांश प्रतीक अनावश्यक एवं घसियते से प्रतीत होते हैं।

भाषा को काव्यात्मकता, बिम्बों तथा प्रतीकों से सुसज्जित कर उसे यथासम्भव नाटकीय एवं कलात्मक रूप देने के साथ ही यह नये नाट्यकार - पात्रों की

१. मोहन राकेश 'बाघाड़ का एक दिन', पृष्ठ १०६

२. लक्ष्मीनारायण लाल - 'मादा कैबट्स', मूमिका

उनके यथार्थ रूप में चित्रित करने के लिये उन्हें उनकी भाषा देने के भी समर्थक रहे हैं किन्तु उनका यह प्रयास पात्रानुकूल भाषा जैसा पुराना प्रयोग नहीं था, वह प्रयोग भाषा का स्थूल बाह्य प्रयोग था, यह प्रयोग आन्तरिक विसृष्ट, जीवन की अर्थ-हीनता, विवशता, अलगाव और दुराव-क्षिपाव पर आधारित है।^१ अतः इनके नाटकों में सर्वत्र पात्रों की बाह्य स्थितियों की अपेक्षा मनःस्थिति के अनुरूप भाषा का गठन किया गया है जो पात्रों की मनःस्थिति के अनुरूप अपना रूप ढालती रहती है। जहाँ पात्र भावुकता से पूर्ण है वहाँ उनकी भाषा भी साहित्यिक, लयात्मक एवं भावुकता से पूर्ण है किन्तु जहाँ पात्र भावना से विमुक्त होकर पूर्णतः यथार्थ जीवन व्यतीत करते हैं वहाँ उनके मनोभावों के अनुसार भाषा भी साहित्यिकता एवं भावुकता को त्यागकर सरल एवं कृत्रिमता से मुक्त हो गई है। 'बाघाड़ का एक दिन' के मल्लिका तथा कालिदास के संवादों में भाषा का यह अन्तर सहज ही देखा जा सकता है। उनकी मनःस्थिति के अनुरूप उनके प्रारम्भिक संवादों में जहाँ वह एक दूसरे के प्रेम में परस्पर आबद्ध है, भाषा भावुकता से पूर्ण है, वही अन्तिम संवादों में जब वह जीवन की वास्तविकता से परिचित होते हैं, भाषा भी भावुकता को छोड़कर जीवन की यथार्थता पर उतर आई है। उदाहरणार्थ कालिदास का यह संवाद द्रष्टव्य है, 'मैंने बहुत बार अपने सम्बन्ध में सोचा है मल्लिका और बहुधा इस निष्कर्ष पर पहुँचा हूँ कि आम्बिका ठीक कहती थी मैं यहाँ से क्यों नहीं जाना चाहता था ? एक कारण यह भी था कि मुझे अपने पर विश्वास नहीं था'^२

इसके अतिरिक्त अपने सामाजिक नाटकों में जहाँ उन्होंने नाटक का मूल कथानक जीवन के समसामयिक यथार्थ से ही ग्रहण किया है, वहाँ उनके पात्रों विचारों की वास्तविक भाषा पूर्णतः दैनिक जीवन में प्रयुक्त बोलचाल की साधारण भाषा ही रही है, किन्तु पात्रों की मनःस्थिति के अनुरूप उन्होंने उसमें कभी ऊँच ऊँच, कभी अगूँरे और अन्तरालपूर्ण तथा कभी गहरे विस्मयात्मक शब्दों द्वारा सामयिक यथार्थ को प्रभावशाली नाट्य रूप देने का प्रयास किया है। मोहन राकेश का 'बाघे-अधूरे' उनकी इस नाटकीय भाषा का अच्छा नमूना है जहाँ नाटककार ने आब के इन्सानों की जिन्दगी को किसी कदर आब के मुहावरे में पेश किया है। नाटक के प्रारम्भ में ही

१. गोविन्द चातक - 'आधुनिक हिन्दी नाटक: भाषिक और संवादीय संरचना', पृष्ठ ६८।

२. मोहन राकेश - 'बाघाड़ का एक दिन', पृष्ठ १०७

३. इन्द्रनाथ मदान - 'वालोंना' अंक २६, १९७३, पृष्ठ ४७

उन्होंने सावित्री के इन शब्दों में 'बड़े साहब वहाँ अपनी कारगुजारी कर गये हैं.... दिन भर घर रहकर आदमी और कुछ नहीं, तो अपने कपड़े तो ठिकाने से रख सकता है.. इतना तक्रार नहीं कि बाय पी है, तो बरतन रसोईघर में छोड़ जाय। मैं ही आकर उठाऊँ तो उठाऊँ.....'।^१ भाषा के जिस रूप के दर्शन कराये हैं वह अपनी सहजता में भी एक साधारण परिवार के पति-पत्नी के मध्य निहित कड़वाहट, तनाव, ऊब एवं थकान को अभिव्यक्त करने में सर्वथा समर्थ हैं तथा अन्ततः अपने इस दायित्व को निभाती चलती हैं। इस प्रकार भाषा यहाँ अभिव्यक्ति की अपेक्षा मनःस्थिति की सूचक होकर आई है, जिसके लिए नाटककारों ने भाषा सम्बन्धी कतिपय अन्य प्रयोग भी किये हैं।

सर्वप्रथम तो उन्होंने शब्दों का चयन तथा संयोजन इतनी कुशलता से किया है कि उसके एक-एक शब्द आज के जीवन की विषमता तथा टकराहट को व्यक्त करते चलते हैं। मोहन राकेश के नाटकों में तो उनका यह शब्द-चयन देखते ही बनता है। उदाहरणार्थ 'बाधे अधूरे' में प्रयुक्त सावित्री तथा महेन्द्रनाथ का निम्नलिखित संवाद —

स्त्री : शुरू नहीं मनाते कि इतना बड़ा आदमी, सिर्फ एक बार कहने मर से....

पुरुष एक : मैं नहीं शुरू नहीं मनाता ? जब-जब किसी नये आदमी का जाना-जाना शुरू होता है यहाँ, मैं हमेशा शुरू मनाता हूँ। पहले जामोहन आया करता था फिर मनोब आने लगा था.....।

स्त्री : (स्थिर दृष्टि से उसे देखती है और क्या-क्या बात रह गयी है कहने को बाकी) वह भी कह डालो बल्दी से।

पुरुष एक : क्यों जामोहन का नाम मेरी जुबान पर आया नहीं कि तुम्हारे हवास गुम होने शुरू हुये।

स्त्री : (गहरी विवृण्णा के साथ) जितने नाशुक^२ आदमी तुम हो, उससे तो मन करता है कि जब ही मैं.....।

यहाँ 'नाशुक' शब्द का प्रयोग नाटककार की गहन अन्तर्दृष्टि एवं सूक्ष्म-

१. मोहन राकेश - 'बाधे अधूरे', पृष्ठ १४-१५

२. वही ,, , पृष्ठ २२

बूझ का ही परिचायक है। इस एक ही शब्द के माध्यम से नाटककार ने सावित्री के अन्तर्भूत में व्याप्त सम्पूर्ण वितृष्णा, विवशता, ऊब, तल्खी इत्यादि को जिस सजीवता से प्रस्तुत कर दिया है वह नाटककार की अपनी एक बहुत बड़ी खूबी है, जिसने नाटक में हरकत का संवार कर वाक्य के साथ ही दिये गये अभिनय सम्बन्धी निर्देश 'गहरी वितृष्णा के साथ' को अर्थहीन बना दिया है। उनके आधे-अधूरे में तो ऐसे शब्द प्रयोग सर्वत्र ही बिखरे हुए हैं यथा - खड़ स्टेम्प, खर का टुकड़ा, धरघुसरा इत्यादि। शब्दों के इन विशिष्ट प्रयोगों के साथ ही उन्होंने अपने नाटकों में एक ही शब्द के दुहरे-तिहरे प्रयोग द्वारा नाटकीय भाषा को एक नयी अर्थवत्ता भी दी है, जिसके प्रमाणस्वरूप आषाढ़ का एक दिन में मल्लिका तथा निक्षोप का यह संवाद दृष्टव्य है :

अम्बिका : कैसी विचक्षणता है ;

निक्षोप : विचक्षणता ?

अम्बिका : विचक्षणता तो है

निक्षोप : इसमें विचक्षणता क्या है अम्बिका ?

अम्बिका : राज्य कवि का सम्मान करना चाहता है। कवि सम्मान के प्रति उदासीन बादम्बा के मन्दिर में साधना निरत है। राज्य के प्रतिनिधि मन्दिर में जाकर कवि की प्रार्थना करते हैं। कवि धीरे-धीरे जागें सोलता है।..... इतना बड़ा नाटक करना विचक्षणता नहीं है।^१ वस्तुतः यहाँ प्रयुक्त 'विचक्षणता' शब्द अपने शाब्दिकरूप में उतना महत्वपूर्ण नहीं है जितना ध्वन्यात्मक रूप में। और यही कारण है कि जहाँ अम्बिका द्वारा प्रयुक्त विचक्षणता शब्द कालिदास के प्रति उसके सम्पूर्ण मनोभाव, घृणा, आक्रोश आदि को फूट करता है वही निक्षोप द्वारा उस शब्द के दोहराने में केवल कौतूहल का भाव ही फूट होता है।

इस प्रकार हम देखते हैं कि रंगमंच की शब्द निर्भरता को ध्यान में रखते हुए उन्होंने अपने नाटकों में शब्दों के चयन पर तो विशेष बल दिया है किन्तु वह हाँट-हाँटकर नये अथवा विशिष्ट शब्दों के प्रयोग के पक्षापाती कभी नहीं रहे हैं वरन् कहीं-कहीं तो उन्होंने अपने नाटकों में इस, उस, यह, वह, कोई सड़ा होना, बैठ

१. मोहन राकेश - 'आषाढ़ का एक दिन', पृष्ठ ३२

रहना इत्यादि साधारण शब्दों तथा क्रियाओं का भी बड़ा सार्थक उपयोग किया है तथा क्रियाओं को भी नाटकीय स्थितियों में उद्भूत ध्वन्यार्थ से युक्त कर दिखाया है। उदाहरणार्थ 'आधे-अधूरे' में ही सावित्री तथा उसके लड़के के संवादों में सावित्री के बोंस के लिये प्रयुक्त 'वह' शब्द "स्त्री — वह तब फिर जाने वाला है थोड़ी देर में"

लड़का - अच्छा, वह आदमी 'यहाँ' स्त्री के शब्दों में जहाँ बास के प्रति सम्मान अथवा उपकार का भाव लक्षित होता है वहीं लड़के के कथन में घृणा अथवा उपेक्षा का। अतः इस प्रकार यह स्पष्ट है कि उनके नाटकों में महत्व शब्दों का उतना नहीं जितना उनके संयोजन का है। इस सम्बन्ध में अपने विचारों को स्पष्ट करते हुए उन्होंने लिखा भी है कि, 'किसी भी भाव के सम्प्रेषण के लिये सृष्टि शब्दों की, एक विशेष लय में कुछ ध्वनियों की होती है। शब्दों का सर्वात्मक प्रयोग उन सन्दर्भों की लय में और नयी-नयी लय खोज सकता है।' यही कारण है कि उनके नाटकों में बहुत से स्थल ऐसे हैं जहाँ अर्थ शब्दों से नहीं उनके बीच से अथवा उनके समग्र रूप से व्यंग्य रूप में उभरता है। 'आधाढ़ का एक दिन' में अनुस्वार-अनुनासिक के संवाद तथा 'आधे अधूरे' में पुरुष दो तथा लड़के के बीच हुए संवाद उनकी इस माषिक संरचना के कतिपय अच्छे उदाहरण हैं जहाँ नाटककार ने ध्वनियों की आन्तरिक लय को फटकर उनके सीधे सपाट एवं अर्थहीन प्रतीत होते संवादों से नाटकीय व्यंग्य को ही स्पष्ट करने का प्रयास किया है। शब्दों की इस आन्तरिक लय को ढाढ़ने के साथ ही राकेश ने अपनी नाट्य भाषा में सांकेतिक कल्पनाशीलता का प्रयोग करते हुए अनोखे सौन्दर्य की सृष्टि की है जो अपनी साधारणता अथवा जनकहे रूप में भी एक गहन सांकेतिकता छिपाये हुए है। 'आधाढ़ का एक दिन' के अन्त में विलोम के द्वार बहलटाने पर कालिदास द्वारा 'कौन है?' यह पूछे जाने पर मल्लिका का यह कथन 'वहाँ का दिन है कोई भी हो सकता है।' प्रत्यक्षातः तो वहाँ के एक साधारण दिन की ओर ही संकेत करता है किन्तु अप्रत्यक्ष रूप से यहाँ नाटककार का आशय अप्रत्यक्ष रूप से अंग्रेजी के 'रेनी डे' के आधार पर 'विपश्चिग्रस्त दिन' से ही है।

नाट्य भाषा की इस माषिक संरचना के साथ ही इस काल के नाटकों में भाषा सम्बन्धी एक और प्रयोग मिलता है और वह है भाषा के अंग रूप में पात्रों

१. मोहन राकेश 'आधे-अधूरे' पृष्ठ ४६

२. मोहन राकेश - 'शब्द और ध्वनि' नटारंग २९, पृष्ठ १९

की क्रियाओं, मंगिमाओं अथवा दृश्य आदि शब्देतर अभिव्यक्ति माध्यमों का समन्वित प्रयोग जो पात्रों के बोले बिना ही नाटककार के अभीष्ट को उनके रूप में व्यक्त करते चलते हैं। यद्यपि इसका प्रयोग तो मुनेश्वर स्वतन्त्रता से काफी पहले ही अपने स्कांक्रियों में कर चुके थे किन्तु नाट्य भाषा की एक महत्वपूर्ण उपलब्धि के रूप में इसका प्रयोग मोहन राकेश के नाटकों से ही प्रारम्भ होता है। यों तो उनके सभी नाटकों में संवादों तथा क्रियाओं का अमृतपूर्व समन्वय मिलता है किन्तु उनका 'बाघे अघूरे' तो पूर्णतः क्रिया तत्त्व से युक्त भाषा का सुन्दर नमूना है। इसमें नाटककार ने महेन्द्रनाथ का फाटल पीटना, छोटी लड़की का जैले टोस्ट को कोयला कहकर धु-धु कर प्लेट में धुंकाना, लड़के का पेड पर सिंघानिया का कार्टून बनाना, सावित्री का जगमोहन के पास जाने के लिये सज्जा संवरना, कंधी से सफेद बालों को ढंका जैसी छोटी-छोटी क्रियाओं का उल्लेख कर नाटकीय अर्थ को प्रभावपूर्ण तो बनाया ही है साथ ही भाषा को अभिनेय गुणों से युक्त कर उसे रंगमंचीय दामता से भी पूर्ण किया है। पात्रों की इन क्रियाओं के साथ ही नाटककार ने अपने कथ्य की प्रभावशाली अभिव्यक्ति के लिये मॉन का भी सुन्दर प्रयोग किया है जो कहीं क्रिया और कहीं दृश्य से जुड़कर नाटकीय भाषा को अधिक नाटकीय एवं सक्षम बना देते हैं। 'बाघे-अघूरे' में छोटी लड़की की पढ़ाई की सामग्री के लिये शिक्षायात करने पर तथा बड़ी लड़की का माँ से यह पूछे जाने पर कि 'वह कौन सी वस्तु है जो वह संस्कार रूप में इस घर से ले गई है' के उत्तर में घर का वातावरण में छापी निस्तब्धता अपने उनके रूप में ही घर की यथार्थ स्थिति का जो जीवन्त रहस्य दे जाती है वह उनके रंगमंचीय ज्ञान अथवा अनुभव की परिचायक है, जिसे उन्होंने अपने नाटकों में रिक्त स्थानों तथा टूटे फूटे संवादों द्वारा फुट कर नाट्यभाषा को अपेक्षात रंगदामता भी प्रदान की है।

एक्सट्रानाटकों के प्रभावान्तर्गत लिखे गये नाटकों में तो भाषा का यह मंगिमापूर्ण रूप ही अधिक प्रचलित है वहाँ पात्र बोलते कम तथा क्रियाएँ अधिक करते हैं। इसका मूल कारण यह है कि जब जैसे-जैसे परिस्थितियाँ बटिल होती जा रही हैं शब्द अपनी अर्थबद्धा खोते जा रहे हैं और उनका स्थान क्रियाएँ लेती जा रही हैं और सम्भवतः क्रियाओं तथा मंगिमाओं की अर्थवत्ता को जानकर ही मुनेश्वर ने अपने नाटकों के सन्दर्भ में 'हरकत की भाषा' की आवश्यकता पर बल दिया था। जो मुनेश्वर के 'कारवाँ' स्कांकी संग्रह की भूमिका में लिखे विभिन्न अग्रवाल के निम्नलिखित शब्दों से स्वतः स्पष्ट है 'हरकत की भाषा हमारे जीवन का अंग है। कभी हम हरकतें

ज्यादा करते हैं और कभी बोलते अधिक हैं। दोनों का सन्तुलन ही पूरी भाषा है पर जब एक पर से आस्था उठ जाती है तब दूसरी उसकी जगह ले लेती है। आब लगता है, बहुत से शब्द अर्थ खो बैठे हैं या सम्प्रेषण के लिये फालिज्मय हो गये हैं। इनके सहारे हम कहना कुछ चाहते हैं और कह कुछ और जाते हैं इसलिए हरकत की भाषा का सहारा लेना अनिवार्य हो गया है। अतः आब नाटक में पात्रों के मनोभावों को व्यक्त करने के लिये भाषा का बहुत सा कार्य संवादों की अपेक्षा उनकी क्रियाओं के माध्यम से ही लिया गया है। यथा अपेक्षा की स्थिति में मुंह विढ़ाना, अंगूठा दिखाना, गुस्से की स्थिति में हाथ-पैर तथा बीजों को इधर-उधर पटकना, मंच पर ही इधर से उधर जल्दी जल्दी जाना जाना इत्यादि। एक्सर्ड नाटकों में तो यह क्रियाएँ कहीं-कहीं बिल्कुल निरर्थक तथा बेतुकी सी लगती हैं, किन्तु अपने बेतुकेपन में भी वह भाषा को जो अर्थवृत्ता दे जाती है वह स्वातन्त्र्योच्चर नाट्य भाषा की एक बहुत बड़ी उपलब्धि है। उदाहरणार्थ - शम्भूनाथ सिंह कृत 'दीवार की वापसी' में 'क' का कुर्सी पर टांगे ऊपर करके बैठना, कपड़ों को उठा उठाकर इधर-उधर फेंकना, आगन्तुकों के मुंह पर मुसोटा लगाना इत्यादि क्रियाएँ, जो प्रत्यक्षतः निरर्थक लगते हुए भी अप्रत्यक्ष रूप से सामाजिक बन्धनों से संव्रस्त मनुष्य की सम्पूर्ण मनः स्थिति को बड़े ही सहज ढंग से उजागर कर जाती है। यद्यपि इन क्रियाओं के साथ ही शब्दों की भी अपनी एक भाषा रही है, किन्तु पात्रों की बेतुकी स्थितियों तथा क्रियाओं के अनुरूप उनकी भाषा भी बेतुकेपन से पूर्ण तथा ऊलझूल है, जिसमें भावुकता का सर्वथा अभाव है।

भाषा सम्बन्धी उपरोक्त विशेषताओं के साथ ही बालोच्यकाल की भाषा में व्यंग्यात्मकता भी पर्याप्त है जिसका प्रयोग नाटककार ने मुख्यतः समकालीन जीवन की विषमताओं एवं कुरूपताओं की ओर पाठकों का ध्यान आकृष्ट कराने के लिये किया है। स्वातन्त्र्योच्चर सामाजिक नाटकों में तो ऐसे व्यंग्यात्मक संवाद सर्वत्र ही मरे हैं, एक्सर्ड नाटक तो पूर्णतः व्यंग्य नाटक ही हैं, किन्तु इतिहासाश्रित नाटकों में भी इनकी कमी नहीं। विलोम अम्बिका धर्मपद उर्वी कवच इत्यादि के अधिकांश संवाद नाटककार की व्यंग्यात्मक भाषा के अच्छे उदाहरण हैं।

इस प्रकार स्वातन्त्र्योत्तर युग में हुए विभिन्न नाट्य प्रयोगों में हमें व्यवहृत भाषा के मुख्यतः तीन रूप दिखायी देते हैं - प्रथम, राकेश, भारती तथा माधुर के इतिहासाश्रित नाटकों में प्रयुक्त काव्यगुणों, बिम्बों एवं प्रतीकों से युक्त साहित्यिक भाषा । किन्तु यह उस अर्थ में साहित्यिक नहीं है जिस अर्थ में प्रसाद की भाषा । यद्यपि इनके पश्चात् डॉ० लाल मो अपने मिथकीय नाटकों में भाषा के इस काव्यात्मक रूप को फकड़कर चले हैं किन्तु सूक्ष्म स्वेदनशीलता के अभाव में वह इसका समुचित उपयोग नहीं कर सके हैं । उक्त वस्तु सत्य तो यह है कि जैसे-जैसे नाटक युग जीवन से प्रत्यक्षतः जुड़ता जा रहा है पात्रों को उनकी यथार्थ भाषा देने के प्रयास में यह भाषिक परम्परा ही क्रमशः समाप्त होती जा रही है । स्वयं राकेश, जिन्होंने अपने नाट्य प्रयोगों द्वारा भाषा के इस साहित्यिक रूप को एक सर्जनात्मक स्तर तक उठाया था, नाट्य भाषा के इस रूप से पूर्णतः सन्तुष्ट नहीं थे । इस सम्बन्ध में उनका कहना था कि 'अगर आप मुझसे पूछें तो मैं कहूँगा कि हमारे नाट्य लेखन में इतनी अधिक साहित्यिकता है कि जितनी जल्दी उसके अति रस को फाड़ा जा सके, उतना ही अच्छा है ।' जिसका प्रत्यक्ष परिणाम उनका 'आधे अधूरे' है जहाँ वह साहित्यिकता के अतिरिक्त को उतारकर - भाषा की दृष्टि से पूर्णतः यथार्थ पर उतर आये हैं । इस प्रकार नाट्य जगत में भाषा का जो दूसरा रूप सामने आया, वह था, दैनिक जीवन में व्यवहृत बोल-चाल की साधारण भाषा । इस युग के समस्त सामाजिक नाटकों में भाषा का यह रूप ही अधिक प्रचलित रहा है । जो नाटककार की सूक्ष्म स्वेदनशीलता से अनुप्राणित हो निरन्तर विकास की ओर अग्रसर हैं ।

इसके पश्चात् भाषा का जो तीसरा रूप सामने आता है, वह है, एब्सर्ड नाटकों में प्रयुक्त मर्मिमापूर्ण भाषा । यद्यपि इसका आधार तो समसामयिक जीवन में व्यवहृत बोल-चाल की साधारण भाषा ही है, किन्तु यहाँ नाटककार ने शब्दों के अप्रत्याशित रूप को अस्वीकार कर उसे नितान्त असंगठित एवं अव्यवस्थित रूप में ही स्वीकार किया है । साथ ही पात्रों के संघर्ष की शब्दों की अपेक्षा दृश्य, क्रिया आदि शब्देतर माध्यमों से व्यक्त किया गया है । अतः भाषा यहाँ मनःस्थिति की सूक्ष्म सामग्री के रूप में स्वीकार की गयी है । यद्यपि इसका प्रयोग तो मुकुन्दशर्मा के अनुकरण पर आत्र स् ६० के पश्चात् लिखे गये विपिन अग्रवाल, लक्ष्मीकान्त वर्मा तथा शम्भूनाथ सिंह

के नाटकों में प्रारम्भ हो गया था किन्तु माषिक संरचना की एक महत्वपूर्ण उपलब्धि के रूप में माषा के इस नवीन रूप का प्रयोग सन् ७० के पश्चात् लिखे गये हमीदुल्ला, मणिमधुकर, मुद्राराक्षस, सर्वेश्वरलाल सक्सेना तथा ब्रजमोहन शाह के नाटकों में ही हो सका है ।

अतः स्पष्ट है कि जीवन-सन्दर्भों के परिवर्तन के साथ ही आज माषा के क्षेत्र में भी एक क्रान्तिकारी परिवर्तन आया है । पात्रों की मनःस्थिति के अनुरूप उन्हें उनकी अपनी माषा देने के प्रयास में आज माषा प्रसादकालीन साहित्यिकता के धरे से निकल कर यथार्थ के धरातल पर तो उतरी ही है साथ ही वास्तविकता के बदलते से उसे प्रस्तुत करने का ढंग भी बदल रहा है, जिसका प्रत्यक्ष प्रमाण आज का नया नाटक है. जहाँ वास्तविकता को बिना भावुकता के, बिना किसी कथा के साँचे में ढालकर प्रस्तुत किया जा रहा है । इसके अतिरिक्त संवादों में शब्दों की अपेक्षा क्रिया को अधिक महत्व दिये जाने के कारण वह अभिनय के भी सर्वथा अनुकूल है । और इस प्रकार वह पाठ्य नाटकों के किताबीपन से मुक्त होकर रंगमंचीय उपादानों से प्रत्यक्षतः जा जुड़ी है, जो नाट्य विकास की दृष्टि से स्वातन्त्र्योच्च नाट्य माषा की एक महत्वपूर्ण उपलब्धि है ।

रंग-संयोजन —

कथ्य, शिल्प एवं भाषागत परिवर्तनों के साथ ही स्वातन्त्र्योत्तर नाटकों की एक अन्य विशेषता उसकी रंगमंच सापेक्षाता है। यों तो हिन्दी नाटक के प्रारम्भ से ही नाटक और रंगमंच का एक सापेक्षिक महत्व रहा है और सभी ने नाटक के अमिनय पक्ष पर जोर देकर नाटक और रंगमंच के अन्योन्याश्रित रूप का ही समर्थन किया है किन्तु, जैसा कि पहले भी कहा जा चुका है, पारसी रंगमंच के प्रति निहित घृणामाव तथा किसी सुसंस्कृत एवं स्थायी रंगमंच के अभाव में हिन्दी रंगमंच नितान्त अविकसित अवस्था में ही था, और उसकी यह स्थिति स्वतंत्रता प्राप्ति तक इसी प्रकार बनी रही। लेकिन स्वतंत्रता के उपरान्त जबकि भारत का सम्बन्ध एक स्वतन्त्र राष्ट्र के रूप में पाश्चात्य देशों इंग्लैण्ड, अमरीका, रूस, फ्रान्स तथा अन्य एशियाई देशों से स्थापित हुआ तो वहाँ के सांस्कृतिक आदान-प्रदान ने हमारा ध्यान हिन्दी के जीवित रंगमंच और व्यावहारिक नाट्यकला के अभाव की ओर आकृष्ट किया, परिणामस्वरूप रंगमंच के प्रति एक दृढ़ जाय्सा का उदय हुआ और हिन्दी नाटककार नवीन नाट्य प्रयोगों की ओर प्रवृत्त हुए। फलतः हिन्दी नाटक तथा रंगमंच के क्षेत्र में एक नवोन्मेष आया, जिसने आगे चलकर एक नाट्यान्दोलन का रूप धारण किया। छठे दशक का अन्त और सातवें दशक का प्रारम्भ तो देशभर में नाट्य आन्दोलन के विभिन्न दिशाओं में अग्रसर होने का काल है। इस समय एक ओर वहाँ सांस्कृतिक विकास की दृष्टि से अनेक रंगकर्मी नाटककार प्रकाश में आये, वहीं दूसरी ओर उनके उचित मार्ग निर्देशन तथा उनके कार्यों को एक व्यवस्थित एवं व्यावहारिक रूप देने के उद्देश्य से देशभर में अनेकों सरकारी अथवा गैरसरकारी प्रयास किये गये। जिसके प्रभावस्वरूप सम्पूर्ण भारत विशेषकर हिन्दी प्रदेश में अनेकों व्यवसायी और अव्यवसायी नाट्य कम्पनियाँ नाट्य-जात में अवतरित हुईं, जिन्होंने अपने सफल प्रदर्शन द्वारा नाटककारों तथा रंगकर्मीयों के समक्ष नाट्यरचना का एक नवीन मानदण्ड स्थापित किया। सब पूछा जाय तो स्वातन्त्र्योत्तर नाटकों में होने वाले कथ्य, शिल्प एवं भाषा सम्बन्धी परिवर्तनों का मूल कारण इन प्रयोगकर्मी नाटककारों की रंगमंच सम्बन्धी नवीन सोचयात्रा ही थी, जिसने रंगमंच की आवश्यकताओं के अनुरूप नाटक के स्वरूप में अपेक्षित परिवर्तन कर हिन्दी नाटक तथा रंगमंच के विकास को एक आन्दोलन का रूप दिया।

स्वातन्त्र्योत्तर काल के इन प्रयोगधर्मी नाटककारों में छठे दशक के मारती, माथुर तथा राकेश चिरस्मरणीय हैं जिन्होंने यथार्थवाद के शुल्क और वस्तुनिष्ठ रंगमंच की सीमाओं से अवगत होकर इस दशक के प्रारम्भ में ही, जबकि हिन्दी रंगमंच नितान्त अविकसित अवस्था में था, अपनी विलक्षण प्रतिभा तथा रंगदृष्टि के आधार पर प्राचीन परम्परा के पुनरान्वेषण तथा अधुनात्म प्रयोगों द्वारा एक सशक्त रंगमंचीय परम्परा को जन्म दिया, जिसमें प्रतीकात्मकता, सांकेतिकता, कल्पनाशीलता, संगीत और आलोक सम्पात आदि का महत्वपूर्ण स्थान था। उनके द्वारा रचित 'कोणार्क' पहला राजा, 'आषाढ का एक दिन', तथा 'अन्धायुग' इस रंगमंचीय परम्परा के सशक्त एवं उल्लेखनीय नाटक हैं, जहाँ उन्होंने संस्कृत की प्राचीन परम्परा के पुनरान्वेषण के साथ-साथ संगीत व ध्वनि सम्बन्धी नवीन प्रयोगों के माध्यम से यथार्थवाद के सीमित स्थूल एवं उपकरणाश्रित मंच को सैतों, प्रतीकों तथा कल्पना के अमृत पूर्व समन्वय द्वारा एक सर्वथा नवीन एवं व्यापक रूप दिया, जो अपनी महत्वपूर्ण उपलब्धियों के कारण आज तक अनेक प्रायोगिक आयातों से गुजर रहा है।

छठी दशाब्दी में उमर इन प्रयोगधर्मी नाटककारों के साथ ही हिन्दी नाटक और रंगमंच के क्षेत्र में उठने वाले नवोन्मेष को एक ठोस आधार देने के लिये १९५४ में भारत सरकार की ओर से 'संगीत नाटक अकादमी' की स्थापना की गई, जिसकी अनुदान और पुरस्कार योजना ने नाटककारों, निर्देशकों और रंगकर्मीयों को प्रोत्साहित कर नाटक तथा रंगमंच के विकास को एक विशेष सम्बल प्रदान किया। इसके साथ ही १९५६ में दिल्ली में 'राष्ट्रीय नाट्य विद्यालय' की स्थापना हुई, जिसने अपने ठोस प्रशिक्षण द्वारा हिन्दी रंगमंच को अनेक प्रतिभाशाली निर्देशक और रंगकर्मी तो प्रदान किए ही, हिन्दी भाषा की रंगप्रदर्शन का एक व्यावहारिक माध्यम स्वीकार कर विभिन्न भाषायी नाट्यकला को एक सूत्र में पिरोने तथा राष्ट्रीय स्तर पर भारतीय रंगमंच की सही तलाश और उसे एक व्यावहारिक रूप देने का महत्वपूर्ण प्रयास भी किया। इसके अतिरिक्त इसी समय नाट्यकला के समुचित विकास के लिये देशभर में रवीन्द्र भवन (रंगशालाओं) तथा नाट्य केन्द्रों के निर्माण की योजना पर बल दिया गया, जिसने हिन्दी के इस नये रंगमंच के अन्वेषण और प्रतिष्ठा में महत्वपूर्ण भूमिका निभायी। इन सबका सम्मिलित परिणाम यह हुआ कि हिन्दी रंगमंच जो अभी तक नितान्त

१. डॉ० रीता कुमार 'स्वातन्त्र्योत्तर हिन्दी नाटक : मोहन राकेश के विशेष सन्दर्भ में', पृष्ठ ४६।

अविकसित अवस्था में था शीघ्र ही सम्पूर्ण हिन्दी प्रदेश में व्यापक रूप से प्रतिष्ठित हो गया। इलाहाबाद में स्थापित 'नाट्य केन्द्र', 'थ्री आर्ट्स'; इलाहाबाद आर्टिस्ट एसोसिएशन', 'प्रयाग रंगमंच' कानपुर में 'एम्बेसडर' 'दर्पण' दिल्ली में 'नया थियेटर', 'हिन्दुस्तानी थियेटर', 'इन्द्रप्रस्थ थियेटर' 'थ्री आर्ट्स' अभियान तथा दिशान्तर' आदि हिन्दी प्रदेश में होने वाले रंग आन्दोलन के जीवन्त प्रमाण हैं जिन्होंने अपने कलात्मक प्रदर्शनों द्वारा हिन्दी रंगमंच निर्माण तथा नाटक के विकास में सक्रिय सहयोग प्रदान किया।

इस प्रकार प्रत्यक्षतः तो रंगमंच सम्बन्धी यह शून्यता, जो सन् ३६-३७ के आस-पास पारसी रंगमंचों के पूर्णतः समाप्त होने से हिन्दी रंगमंच पर व्यापक रूप से छाने लगी थी, स्वतन्त्रता के बाद स्थापित इन सरकारी तथा गैर सरकारी संस्थाओं के सक्रिय होने से ही समाप्त हुई, किन्तु अप्रत्यक्ष रूप से हिन्दी नाटक को रंगमंच से जोड़ने का महत्वपूर्ण दायित्व स्वतन्त्रता पूर्व स्थापित 'पृथ्वी थियेटर' तथा 'इष्टा' (इंडियन पीपुल थियेटर एसोसिएशन अर्थात् भारतीय जन नाट्य संघ) सदृश कतिपय व्यवसायी नाट्य कम्पनियों को ही है। इनमें 'इष्टा' जहाँ राजनीतिक साम्यवादी पार्टियों के उद्देश्यों को लेकर चली थी वहीं 'पृथ्वी थियेटर' शुद्ध व्यावसायिक नाट्य कम्पनी थी जिसने पारसी थियेटर से हटकर तथा हिन्दी सिनेमा की प्रतियोगिता में रंगकला, समाज आदर्श, श्रेष्ठ अभिनय इन सबको अतिआधुनिक नाटकों से मिलाकर हिन्दी रंगमंच के विकास में एक नया अध्याय शुरू किया। पृथ्वी थियेटर पर अभिनीत 'दीवार' 'आहुति', 'पठान' तथा 'कलाकार' इस रंगमंच के सफल नाटक हैं, जिसे यथार्थ तथा कल्पना के अभूतपूर्व समन्वय द्वारा अपार दर्शक वर्ग को अपने रंगस्तर से अभिभूत किया। रंगसंयोजन की दृष्टि से इनके नाटकों की सर्वप्रमुख विशेषता उनकी रंगमंचगत स्वाभाविकता, सरलता एवं अयान्त्रिकता है, जिससे उनके नाटकों के दृश्यविधान एवं मंच सज्जा आदि में सहज ही देखा जा सकता है। मंच सज्जा की दृष्टि से इन्होंने पर्वों का प्रयोग उठाकर सेंटिमेंट की नूतन पद्धति को अपनाया, जो उन पर पाश्चात्य-यथार्थवादी रंगमंच का प्रभाव था किन्तु उसकी सरलता तथा सादगी द्वारा उन्होंने हिन्दी के मूल रंगमंच को पुनः जिलाकर आधुनिक नाटक की सम्भावनाओं को देश के सम्मुख प्रस्तुत किया। वरन् सत्य तो यह है कि अपने सरल स्वाभाविक एवं सुरुचिपूर्ण

१. डॉ० लक्ष्मीनारायण ठाकुर - 'आधुनिक हिन्दी नाटक और रंगमंच', पृष्ठ ७४

२. वही - " " " " " , पृष्ठ ७०

प्रदर्शनों द्वारा 'पृथ्वी थियेटर' ने ही पहली बार इस तथ्य को स्पष्टतः सामने रखा कि कला तल्लक-भल्लक और अस्वाभाविकताओं एवं कुरु-विपुर्ण प्रसंगों का प्रदर्शन नहीं है। इसका व्यापक अर्थ तो सच्चे अर्थ में, जीवन की अनुकृति है।^१ जिसे अपनी कल्पना में ढालकर उन्होंने अपने नाटकों को एक सर्वथा नवीन रूप दिया।

इसी के समानान्तर 'इष्टा' जो कि मूलतः राजनीतिक साम्यवादी दल का रंगमंचीय आयाम था, ने अपने रंगमंचीय प्रयोगों में विभिन्न विस्मृत और तिरस्कृत लोककला रूपों अथवा शैलियों-- रसिया, होली, आल्हा, कजली नौटंकी आदि को जीवित कर अमिनय गायन और रंगमंच की कला को नया रास्ता तो दिखाया ही साथ ही नाटक की कुछ नवीन शैलियों यथा कोरस, कमेन्ट्री, गान, वन्दन, उदासी की धुनें पेन्टोमाइन, पोस्टर नाटक, जाशुनाटक, बैले आदि के सफल प्रयोगों द्वारा अपनी ठोस नाटकीय शैलियों को सुसम्पन्न कर भारतीय रंगकर्मियों के समक्ष अमिनय का यह आदर्श प्रस्तुत किया कि 'कुछ कहने के लिये भावनामय संवाद, बौद्धिक, तार्किक, कठोरात्मक, बड़ी-बड़ी घटनाओं मंच दृश्यों की आवश्यकता नहीं होती बल्कि मानव दुःख सुख के गायन, नर्तन, हंसी, मजाक, व्यंग्य, हास्य, नकल के घरातल से बीकर प्रस्तुत कर 'बात' कही जा सकती है। इसके साथ ही इसके निःस्वार्थ कर्मी सदस्यों ने सादे सले रंगमंच पर प्रदर्शन करने की कला का आविष्कार करे 'जोपेन स्वर थियेटर' के रूप में रंगमंच के एक सर्वथा नवीन रूप को जन्म दिया।

यद्यपि इनके सीमित साधनों के कारण इनका प्रचार-प्रसार तो बहुत अधिक न हो सका किन्तु अपने नवीन रंगमंचीय प्रयोगों द्वारा इन्होंने नाटक को सामाजिक सार्थकता से जोड़कर नाटककारों एवं रंगकर्मियों के समक्ष रंगमंच सम्बन्धी जो नवीन व्यावहारिक मानदण्ड स्थापित किये उन्होंने हिन्दी रंगमंच के विकास में महत्वपूर्ण भूमिका निभायी। हिन्दी नाटक के प्रतिमान और अन्वेषण का जिक्र करते हुए इन व्यावसायिक कम्पनियों के सन्दर्भ में अपना मत व्यक्त करते हुए नेमिचन्द्र जैन ने लिखा भी है 'निस्संदेह, पृथ्वी, थियेटर और जनादय संघ के प्रभाव में लिखे गये और खेले गये नाटकों का स्तर बहुत नीचा है बल्कि नहीं के बराबर है उनकी अपील मुख्यतः

१. देवदत्त शास्त्री- 'पृथ्वीराज कपूर 'अमिनन्दनग्रन्थ' लेख शशिप्रभाशास्त्री कृत 'हिन्दी रंगमंच', पृष्ठ २३५।
२. देवदत्तशास्त्री, 'पृथ्वीराज कपूर अमिनन्दनग्रन्थ' लेखक निराला सेन कृत 'भारतीय जनादय', पृष्ठ १५९।
३. नेमिचन्द्र जैन - 'बाधुनिक हिन्दी नाटक और रंगमंच', पृष्ठ ७०

या तो राजनीतिक है या उद्देश्यपरक मनोरंजन प्रधान ।..... फिर भी नाटक में फिर से प्राण प्रतिष्ठा होने का बहुत बड़ा श्रेय इन्हीं दोनों घटनाओं को है, क्योंकि उन्होंने नाटक को रंगमंच से जोड़ा और उसे निरं मनोरंजन के प्रकार से उठाकर एक सामाजिक सार्थकता प्रदान की ।^१

इस प्रकार यह तो धी स्वातन्त्र्योत्तर हिन्दी रंगमंच की रूपरेखा अथवा विकास यात्रा, जिसने एक रंग आन्दोलन का रूप धारण कर समस्त नाटककारों का ध्यान रंगमंच के व्यावहारिक पक्ष की ओर आकृष्ट किया । फलतः अनेक नाटककार तो प्रकाश में आये ही साथ ही उन्होंने नाटक के मंचन को नाटक की एक अनिवार्य शर्त मानकर हिन्दी नाट्य जगत में अनेक रंगमंचीय नाटकों की सृष्टि की । नाटक के मंचन के सम्बन्ध में इन नये नाटककारों का विश्वास था कि 'नाटककार का, जो जीवन का व्याख्याता है, निष्कर्ष रंगमंच है । यदि रंगशाला में बैठे हुए प्रेक्षक के सम्मुख प्रस्तुतकर्ता नाटककार की व्याख्या को सफलता के साथ सम्प्रेषित कर देता है तभी वह व्याख्या अर्थ रखती है और तभी वह नाटक सही अर्थों में नाटक है ।'^२ जिसका उन्होंने अपने नाटकों के निर्माण में पूर्णतः पालन भी किया । किन्तु जहाँ तक स्वातन्त्र्योत्तर हिन्दी नाटकों के रंग संयोजन का प्रश्न है इस युग विशेष में रंगमंच के प्रति नाटककारों, निदेशकों तथा अभिनेताओं के रंगमंच के प्रति बढ़ती दायित्व चेतना के कारण नाटकों की मंचीय परिकल्पना में एक अमूल्य परिवर्तन आया और वह था प्रचलित यथार्थवादी रंगमंच, जहाँ सम्पूर्ण नाटक तीन दीवारों वाले ड्राइंग रूम सेट के मारिभिरकम स्थूल दृश्यबन्ध में सीमित होकर रह गया था, की सीमाओं से ऊपर उठकर संस्कृत तथा लोकमंच के पुनरावेषण तथा प्रतीकों एवं मिथकों के सार्थक प्रयोग, ध्वनि प्रभाव एवं प्रकाश-योजना सदृश अधुनात्म प्रयोगों द्वारा हिन्दी के सीमित स्थूल एवं उपकरणान्वित मंच को अपेक्षाकृत सार्थक एवं भावात्मक रूप प्रदान कर अधिकाधिक सूक्ष्म गहन एवं व्यापक रूप देना । स्वातन्त्र्योत्तर युग का सम्पूर्ण नाट्य साहित्य हिन्दी रंगमंच के इस परिवर्तित रूप का प्रत्यक्ष प्रमाण है जहाँ उन्होंने नाटक के मंचन तथा रंगमंच की सीमाओं एवं आवश्यकताओं को ध्यान में रखते हुए हिन्दी नाट्य जगत में रंगसंयोजन सम्बन्धी विविध प्रयोग किए ।

१. नैमिचन्द्र के - 'बालीका' विशेषांक, भाग १७ जुलाई-सितम्बर १९५७, पृष्ठ ८६

२. सत्यव्रत सिन्हा - 'रंगमंच ही नाटक का निष्कर्ष' शीर्षक नटारंग ३, पृष्ठ १६-

किसी ने यथार्थवादी रंगमंच की शुष्क विवादात्मकता की प्रतिक्रिया स्वरूप संस्कृत रंगमंच के जीवन्त तत्त्वों, काव्यत्व, संगीत, रस, प्रेक्षक की कल्पना नेपथ्य आदि को स्वीकार कर हिन्दी रंगमंच को एक व्यापक रूप दिया तो किसी ने विष्कम्भक, सूत्रधार, नट-नटी की संवादात्मक उक्तियों, उपकथन, उपसंहार, स्थापना, समापन, कथागायन इत्यादि प्राचीन नाट्यरूढ़ियों को लोकमंच अथवा यूनानी पद्धति में ढालकर, प्रेक्षक तथा अभिनेताओं के बीच की दूरी को समाप्त कर जन रंगमंच को आधुनिक संवेदना को व्यक्त करने के एक महत्वपूर्ण माध्यम के रूप में स्वीकार किया है और किसी ने परम्परागत स्थूल दृश्यों की असमर्थता को ध्वनि, प्रभाव, प्रकाश योजना, नृत्य संगीत बिम्बों एवं प्रतीकों के कलात्मक तथा नाटकीय उपयोग द्वारा पूरा कर, भावों की प्रभावशाली अभिव्यंजना का प्रयत्न किया। धर्मवीर भारती, जादीशचन्द्र माथुर, मोहन राकेश, लक्ष्मीनारायणलाल, विपिन अग्रवाल तथा लक्ष्मीकान्त वर्मा के नाटकों में हुए रंगमंच सम्बन्धी विविध प्रयोग नाट्यकारों की रंगमंच सम्बन्धी दायित्व भावना के प्रत्यक्ष उदाहरण हैं जिन्होंने निर्देशकों तथा अभिनेताओं के सहयोग से रंगमंच पर उतार कर हिन्दी रंगमंच को विकास की अनन्त संभावनाएँ दी।

यों तो नाटक के रंग संयोजन अथवा प्रस्तुतिकरण को दृष्टि में रखकर इस युग के समस्त नाट्यकारों ने ही रंगमंच की सीमाओं, उसके स्वरूप तथा प्रदर्शन की परिस्थितियों को देखते हुए हीन अंकों वाले एक दृश्यबन्धीय नाटकों की रचना कर भाषा, वेशभूषा तथा मंच सज्जा के विषय में अपेक्षित सरलता एवं जागरूकता का परिचय दिया था, जिन्हें सीमित समय में और सीमित साधनों द्वारा हिन्दी के नवविकसित रंगमंच पर सफलतापूर्वक प्रस्तुत किया जा सके।

किन्तु हिन्दी नाट्य जगत में रंगमंच सम्बन्धी यह नवोन्मेष जादीशचन्द्र माथुर धर्मवीर भारती तथा मोहन राकेश के कतिपय नाट्य प्रयोगों द्वारा ही आया, जहाँ उन्होंने रंगमंच को जीवन के अधिकाधिक निकट लाने तथा उसे गहन रंगमंचीय वायामों से जोड़ने के लिये अपनी कल्पनाशीलता के बल पर संस्कृत रंगमंच के पुनरान्वेषण लोकनाट्य रूढ़ियों के नवीनतम उपयोग ध्वनिसंयोजन, प्रकाश व्यवस्था तथा बिम्ब एवं प्रतीकों के कलात्मक उपयोग द्वारा नाटक के जटिल भावबोध को भावात्मक अथवा प्रतीकात्मक रूप में प्रस्तुत कर, दृश्य निर्माण सम्बन्धी समस्या का समाधान कर हिन्दी रंगमंच की विकास की अनन्त संभावनाएँ प्रदान की। भारती कृत 'वंशायुग', माथुर कृत 'कोणार्क' तथा 'पहला राबा' और राकेश कृत 'बाबाद का एक दिन' तथा

‘बाघे अघूरे’ उनकी इस प्रयोगशील रंग दृष्टि के उत्कृष्ट उदाहरण हैं।

अपने इन नाट्य प्रयोगों में जहाँ भारती ने प्राचीन संस्कृत रंगमंच तथा लोकमंच के पुनरावेषण द्वारा कथागायन, स्थापना और समाप्त, पात्रों द्वारा कथित नाट्यात्मक टिपणियों आदि नाट्यकृदियों के नवीनतम उपयोग तथा ध्वनि-प्रभाव, प्रकाश और अन्धकार के प्रयोग द्वारा पूर्वावलोकन और समानान्तर कार्य-संयोजन तथा वनपथ और अन्तःपुर के बीच सहज और अबाध सम्बन्ध स्थापित कर कार्य-व्यापार की निरन्तरता को बनाये रखते हुए विशाल महामारतीय इतिवृत्त को बिम्ब रूप में एक सादे से मंच पर प्रस्तुत करने की अपूर्व क्षमता प्रदान कर हिन्दी नाटककारों के समस्त नाट्य-रचना सम्बन्धी एक नवीन पथ निर्देश किया है। वहीं माथुर तथा राकेश ने संस्कृत रंगमंच तथा लोकमंच की उपलब्धियों को स्वीकार कर, यथार्थवादी रक्ता शिल्प, ध्वनि, प्रभाव तथा प्रकाश और अन्धकार के कलात्मक उपयोग द्वारा अपने कथ्य को विविध रंगमंचीय वायामों से युक्त कर हिन्दी रंगमंच को जनसामान्य से जोड़ने के सशक्त प्रयोग किये।

मंचीय दृष्टि से पहला राजा को झोड़कर इनके समस्त नाटक यथार्थवादी रंगमंच के बाक्स सैट को आधार बनाकर लिखे गये हैं बिन्हीं थोड़ी सी सहज उपलब्ध सामग्री द्वारा मंच पर यथार्थरूप में प्रस्तुत किया जा सकता है। ‘कोणाक’ में जहाँ नाटक का सारा कार्यव्यापार मन्दिर के पार्श्व भाग में स्थित विष्णु के कमरे तथा मन्दिर के गर्भग्रह के अन्तराल, इन दो दृश्यबन्धों पर घटित हुआ है वहीं ‘बाघाढ़ का एक दिन’ में मल्लिका के घर के बरौठे में, ‘लहरों के राजहंस’ में सुन्दरी के शयनकक्ष में और ‘बाघे अघूरे’ में सावित्री तथा महेन्द्रनाथ के द्वाङ्गकम में। अपने अन्तिम दोनों नाटकों में तो राकेश ने स्थान और काल की सीमाओं को लाँघ कर अपना सम्पूर्ण नाटकीय कार्यव्यापार एक दृश्यबन्ध पर ही प्रस्तुत किया है। यद्यपि यहाँ कमरे से बाहर घटित घटनाओं को सूक्ष्म रूप में प्रस्तुत करने के कारण नाटकीय कार्यव्यापार में कुछ शिथिलता आ गयी है किन्तु हिन्दी नाटक तथा रंगमंच के इस प्रयोगकाल में उनकी रंगसंयोजन सम्बन्धी अन्य उपलब्धियों को देखते हुए उनका यह दोष नगण्य ही कहा जायेगा।

किन्तु यथार्थवादी रंगमंच से प्रभावित होने के साथ ही यह नाटककार उसकी सीमाओं तथा व्ययसाध्यता से मलीमाँति परिरक्षित थे अतः उन्होंने अपने नाटकों में दृश्यनिर्माण सम्बन्धी सरलता तथा सादगी पर विशेष ध्यान तो दिया ही है साथ ही जहाँ आवश्यकता समझी है वहाँ अपने कथ्य की प्रभावशाली अभिव्यक्ति के लिये

नट-नटी, सूत्रधार की संवादात्मक उक्तियों, ध्वनि प्रभाव, वाद्यसंगीत तथा प्रकाश आदि के माध्यम से भावात्मक सांकेतिक अथवा प्रतीकात्मक दृश्यों की भी योजना की है। इनमें माथुर जहाँ भावात्मक रंगमंच की ओर मुँह दिखाई देते हैं वहीं राकेश प्रतीकात्मक रंगशैली को लेकर खड़े हैं। जगदीशचन्द्र माथुर ने अपने 'पहला राजा' में यथार्थ दृश्यबन्ध की उपेक्षा कर सम्पूर्ण कार्यव्यापार को नट-नटी के संवादों तथा ध्वनि और प्रकाश के माध्यम से भावात्मक रूप में ही प्रस्तुत करने का प्रयास किया है। उदाहरणार्थ - नदी पर पुल बाँधने का दृश्य, जहाँ प्रकाश तथा छाया के माध्यम से बाँध पर काम करते मजदूरों की सिलुएट आकृतियाँ उभारी गयी है यथा 'दूर टीले पर कुछ पुरुषों की पंक्ति। आकृतियाँ 'सिलुएट' की भाँति दीख पड़ती हैं' जो दृश्य को न केवल दूरी और आयाम ही प्रदान करता है, चित्रकला जैसा प्रभाव भी उत्पन्न करता है।

किन्तु राकेश ने अपने नाटकों में यह प्रभाव ध्वनि तथा प्रकाश के माध्यम से प्रतीक रूप में ही प्रस्तुत किया है। वस्तुतः एक सफल रंगकर्मी तथा रंगमंच से प्रत्यक्षातः जुड़े होने के कारण वह यह मलीमति जानते थे कि पश्चिम की तकनीकी दृष्टि से सम्पन्न मंच का अनुकरण हमारे परिवेश तथा परिस्थितियों के अनुकूल नहीं है अतः उन्होंने अपने नाटकों में सर्वत्र रुढ़ यथार्थवादी मंच की उपकरण निर्भरता से हटते हुए शब्द प्रधान मंच, जहाँ नाटक का सारा कार्यव्यापार पात्रों के संवादों अथवा अभिनय की उत्कृष्टता पर आश्रित है, की आवश्यकता पर बल दिया। और यही कारण है कि अपने नाटकों का मंच निर्माण करते समय उन्होंने सर्वत्र उन्हीं वस्तुओं का उपयोग किया है जो अपनी साधारणता में भी एक प्रतीकार्थ रूपाय हुए हैं तथा नाटक को वाह्य-परिवेश प्रदान करने के साथ ही पात्रों की आन्तरिक मनःस्थिति के उद्घाटन तथा नाटक की मूल संवेदना के प्रस्तुतिकरण में भी सहायक हुए हैं। इस प्रकार दृश्य-निर्माण के पीछे उनका मुख्य उद्देश्य नाटकीय स्थिति का सँकेत मात्र देना था जैसे उन्होंने अपने नाटकों में प्रयुक्त प्रतीकों के माध्यम से बखूबी निभाया है। वस्तुतः ध्यान से यदि देखा जाय तो उनके नाटकों में प्रयुक्त मंच सज्जा सम्बन्धी समस्त उपादान प्रतीक रूप में उनके कथ्य की अभिव्यक्ति का ही एक सशक्त माध्यम है। 'बाघाढ़ का एक दिन' के दृश्य-बन्ध में प्रयुक्त घट, छाब, द्वार पर अंकित स्वस्तिक चिन्ह तथा नेपथ्य में मेघमौन और

की निरन्तरता को बनाये रखते हुए रंगमंच पर यथार्थ रूप में प्रस्तुत करने का प्रयास किया है। लक्ष्मीकान्त वर्मा का 'अपना-अपना जूता' इस रंगमंचीय प्रयोग का एक अच्छा उदाहरण है जहाँ नाटककार ने सब परिवर्तित घटनाओं के माध्यम से स्वातन्त्र्य-योद्धा भारत के हालाँतों का एक व्यापक चित्र हमारे समक्ष प्रस्तुत किया है।

इस प्रकार हम देखते हैं कि आज रंग-संयोजन की दृष्टि से हिन्दी नाट्य जगत में विविध प्रयोग हो रहे हैं और हिन्दी रंगमंच अपने परम्परागत यथार्थवादी रूप को छोड़कर प्रतीकात्मक, भावात्मक, सांकेतिक तथा एब्सर्ड आदि अनेक दिशाओं में बढ़ रहा है किन्तु यहाँ पर ही यह बात भी ध्यान देने योग्य है कि यह सब प्रयोग नाटककार ने मात्र प्रयोग के लिए न कर अपने यथार्थ की सशक्त अभिव्यक्ति के लिए ही किये थे अतः प्रत्यक्षातः यथार्थवादी रंगमंच अथवा रूपबन्ध की उपेक्षा करके भी वह नाटक को जनसामान्य से जोड़कर चलने के कारण यथार्थवादी रूपबन्ध अथवा रंगमंच की पूर्णतः उपेक्षा नहीं कर पाये हैं। सन् १९७० के बाद प्रकाश में आने वाले अमृतराय कृत 'विन्धियों की एक झालर', 'शताब्दी', 'हमलोग', लक्ष्मीनारायण लाल कृत 'करफ्यू', 'अब्दुल्ला दीवाना', 'एक सत्य हरिश्चन्द्र', सुरेन्द्र वर्मा कृत 'सूर्य की अन्तिम किरण से सूर्य की पहली किरण तक', शंकर शेषा कृत 'बिन बाती के दीप', 'फन्दी', रमेश बस्ती कृत 'देवयानी का कहना है', 'तीसरा हाथी', स्मीडुल्ला कृत 'समय सन्दर्भ', 'उलझी जाकृतियाँ', 'दरिन्दे', मुद्राराक्षस कृत 'तिलचूटा' तथा 'मरजीवा' आदि विभिन्न नाटकीय प्रयोग इस तथ्य के स्पष्ट परिचायक हैं जहाँ नाटककारों की दृष्टि एब्सर्ड शिल्प, लोकरंगमंच तथा प्रतीकों का समन्वित उपयोग करके भी अन्ततः यथार्थोन्मुख रंगमंच की ओर ही रही है। रंगमंच के प्रति नाटककारों के इस परिवर्तित दृष्टिकोण के मूल कारण का उद्घाटन करते हुए गोविन्द चातक एक स्थान पर लिखते हैं कि 'रंगमंच का सम्बन्ध आज कवि दार्शनिक और सर्वात्मक कलाकार से जुड़ गया है जो नाट्य के बाह्य तत्त्व पर बल देने की अपेक्षा उसकी आन्तरिक आत्मा तक पहुँचने का प्रयास करता है। ऐसी स्थिति में दृश्यविधान उतना महत्वपूर्ण नहीं रह जाता जितना नाटक का अन्तर्निहित क्रियाव्यापार, विम्बग्राही संवाद और उसका अर्थ या भाव तत्त्व। फलतः दृश्य गौण हो जाता है और चरित्र संवाद तथा नाट्य-स्थितियाँ महत्व अर्जित कर लेती हैं।' [1] जिसे आज के प्रयोगशील नाटकों

के सन्दर्भ में मलीमाँति समझा जा सकता है जहाँ नाटककार ने अपने कथ्य की प्रभावशाली अभि अभिव्यक्ति के लिये दृश्यबन्ध की उपेक्षा कर अपनी सारी प्रतिभा संवादों, भाव-स्थितियों तथा क्रियाव्यापार सम्बन्धी नवीन प्रयोगों में ही लगायी है। अतः यहाँ जो महत्त्व कथ्य तथा अभिनय मुद्राओं का है वह दृश्य का नहीं। नाटककार की इस सृजनात्मक प्रतिभा के साथ ही रंगमंच सम्बन्धी परिवर्तित दृष्टिकोण का एक अन्य कारण आज का प्रबुद्ध दर्शक वर्ग भी है जो नाटक देखते-देखते आज इतना जागृत हो गया कि दृश्यसज्जा अथवा रंगमंचीय विधान के अभाव में भी वह नाटककार के अभीष्ट को अतिशीघ्र ग्रहण कर लेता है।

अतः स्पष्ट है कि नाटक का रंगसंयोजन, जो स्वतन्त्रता से पूर्व किसी स्थायी एवं सुदृढ़ रंग-परम्परा के अभाव में पाश्चात्य के अनुकरण पर नाटककार द्वारा दिये गये यथार्थवादी दृश्यबन्ध अथवा क्रिया-व्यापार के सीमित दायरे में ही उलझकर रह गया था, आज रंगमंच के क्षेत्र में हुए विविध प्रयोगों के कारण रंगसंयोजन की अनन्त संभावनाओं को लेकर आगे बढ़ा है जहाँ एक ओर नाटककार की अपनी रंगमंचीय परिकल्पना है तो दूसरी ओर अभिनेताओं तथा निर्देशकों की बहुमुखी प्रतिभा तथा लगन। वरन् सत्य तो यह है कि नाटक के अन्तर्निहित पक्ष पर बल देने के कारण आज अधिकांश नाटकों का रंगसंयोजन उसके अपने रूपबन्ध तथा दृश्य तत्त्व की उपेक्षा निर्देशक की कल्पना-शीलता तथा अभिनेताओं की योग्यता, अध्यवसाय तथा लगन पर निर्भर करता है और यही कारण है कि आज नाटककार द्वारा दिये गये रंगमंचीय निर्देशों का पालन करते हुए भी कोई नाटक अपने किसी प्रस्तुतिकरण में सफलता की सीमा को छूने लगता है तो दूसरे में साधारण प्रस्तुति से ऊपर नहीं उठ पाता है। अतः नाटकीय रूपबन्ध के आधार पर किसी नाटक के रंगसंयोजन की सफलता अथवा असफलता को जॉकना आज निरर्थक ही प्रतीत होता है। इसके विपरीत बहुत से नाटक तो ऐसे हैं जिनमें यथार्थवादी रंगमंच की व्ययसाध्यता को देखते हुए रंगमंच के बाह्य तत्त्व की पूर्णतः उपेक्षा ही की गयी है और है भी तो मात्र स्केत के रूप में। हिन्दी नाटक तथा रंगमंच के क्षेत्र में चर्चित घटना, नाटक, सङ्कट नाटक अथवा नुक्कड़ नाटक तो वस्तुतः रंगसज्जा की उपेक्षा तथा संवादों और अभिनय के प्रति बढ़ती जागरूकता का ही प्रत्यक्ष प्रमाण है जो अपने कथ्य अभिनय तथा संवादों के बल पर, किसी प्रकार की दृश्य सज्जा के अभाव में ही अपार दर्शक वर्ग को अपने प्रति आकृष्ट कर लेते हैं।

निष्कर्ष

स्वातन्त्र्योत्तर नाटकों के सम्यक् विवेचन-विश्लेषण के उपरान्त हम अन्ततः इस निष्कर्ष पर पहुँचते हैं कि प्रसादोत्तर युग में अशक, मित्र प्रभृति नाटककारों द्वारा यथार्थवादी नाटकों की जो परम्परा प्रारम्भ हुई, स्वातन्त्र्योत्तर युग में नाटकों की उसी परम्परा में आगे चलकर मोहन राकेश, लक्ष्मीनारायणलाल, शील, मुनेश्वर, विष्णु-प्रभाकर, नरेश मेहता, लक्ष्मीकान्त वर्मा, विपिन अग्रवाल, शम्भुनाथ सिंह आदि नाटककारों की एक लम्बी श्रृंखला सामने आयी, जिसने युग की क्रमशः बटिल होती हुई परिस्थितियों में युग-यथार्थ से अपना अभिन्न सम्बन्ध बनाये रखते हुए, युगीन सामाजिक, आर्थिक एवं राजनैतिक विषयमताओं तथा उनसे संतुष्ट एवं संघर्षरत मानव की अन्तर्बह्य समस्याओं को अपने प्रतिपादक के रूप में स्वीकार कर विषय की दृष्टि से हिन्दी नाटक को बहुमुखी आयाम तो दिये ही, भाषा के ब्यंज में भी युग-यथार्थ से अपना निकट सम्बन्ध स्थापित कर उसे जन-जीवन के अधिकारिक निकट लाने का प्रयास किया। यद्यपि इसी समय धर्मवीर भारती, जगदीशचन्द्र माधुर, मोहनराकेश, लक्ष्मीनारायणलाल आदि के द्वारा सांस्कृतिक पुनर्निर्माण के रूप में इतिहासाश्रित अथवा मिथकीय नाटकों की भी रचना हुई, किन्तु एक तो इनकी संख्या बहुत कम है दूसरी इनमें इतिहास का जो प्रयोग किया गया है वह नाटक का प्रमुख प्रतिपादक न होकर समकालीन यथार्थ की प्रस्तुत करने का एक माध्यम मात्र रहा है, जैसे उन पर पड़े यथार्थवादी विचारों का ही प्रभाव माना जा सकता है। किन्तु एक ओर वहाँ स्वातन्त्र्योत्तरकालीन यह नाटककार विषयप्रतिपादन में युग-यथार्थ अथवा यथार्थवादी विचारधारा से प्रेरित एवं प्रभावित दिखाई देते हैं वहीं दूसरी ओर वह यथार्थवाद की शिल्पगत कमजोरियों एवं सैद्धान्तिक सीमाओं से भी मलीमोति परिचित थे अतः उन्होंने अपने नाटकों में यथार्थवादी शिल्प का अन्वयानुकरण करने की अपेक्षा उसमें अयथार्थवादी तत्वों के समावेश द्वारा अपेक्षित सुचारु एवं परिष्कार ही अधिक किये हैं। स्वातन्त्र्योत्तर युग का सम्पूर्ण नाट्य-साहित्य इसका प्रत्यक्ष प्रमाण है वहाँ एक ओर यथार्थ के साथ इतिहास, मिथक अथवा प्रतीकों का अमृतपूर्व समन्वय है तो दूसरी ओर मनोविज्ञान, संस्कृत एवं लोकनाट्य-शैलियों तथा एक्सट्रा शिल्प का सुन्दर प्रयोग। यद्यपि प्रत्यक्षतः नाटकों में प्रयुक्त-इन अयथार्थवादी नाट्य सिद्धान्तों के कारण जब यह माना जाता है कि हिन्दी नाटक यथार्थवाद की सीमा से दूर हो रहा है किन्तु यहाँ पर ही यह द्रष्टव्य है कि

हिन्दी नाटकों में इनका प्रयोग किसी सिद्धान्त प्रतिपादन अथवा आन्दोलन के रूप में न होकर युग की एक माँग के रूप में हुआ था, जिसका मुख्य उद्देश्य या युगीन विसंगतियों को अधिकाधिक सार्थक एवं प्रभावशाली रूप में जनसामान्य तक पहुँचाना । अतः प्रमुखता शिल्प की न होकर कथ्य की ही रही है, जिसमें हिन्दी नाटक उचरोचर विकास की ओर अग्रसर भी है। वरन् सब पूछा जाय तो जीवन-सन्दर्भों के ग्रहण की दृष्टि से यथार्थवाद हिन्दी नाटकों में अपने वास्तविकरूप में स्वातन्त्र्योच्चर और वह भी स्त्र ६० के आस-पास तथा उसके बाद रचित नाटकों में ही, जहाँ समाज की समस्याएँ व्यक्ति-त्व गुणों से युक्त कर इस रूप में प्रस्तुत की गई है कि वह व्यक्ति की अपनी निजी समस्या होने के बावजूद सम्पूर्ण समाज को अपने में समेटे हुए है, एक सार्थक अभिव्यक्ति पा सका है ।

उपसंहार

उपसंहार

सामाजिक सम्पृक्ति और व्यापक बनानुभूति से प्रेरित होने के कारण नाटक और यथार्थ का वृत्तिप्राचीनकाल से एक अभिन्न एवं बटुट सम्बन्ध रहा है। जिसकी उपादेयता ने धीरे-धीरे सम्पूर्ण साहित्य को ही प्रभावित किया। साहित्य जगत में स्वीकृत यथार्थवाद भी मूलतः साहित्यकारों की इस सामाजिक सम्पृक्तता का ही परिणाम है। किन्तु सिद्धान्ततः यथार्थवाद शब्द का प्रयोग आज जिस रूप में हो रहा है वह पश्चिम से आयातित एक नूतन विचारधारा है, जिसने ज्ञान-विज्ञान के आलोक में प्रचलित धर्म एवं ईश्वर सम्बन्धी रूढ़ि भाववादी मान्यताओं का सण्डन करते हुए मनुष्य को एक नूतन तार्किक, सन्तुलित एवं वैज्ञानिक दृष्टि प्रदान की। जिसका व्यापक प्रभाव जीवन तथा जगत के अन्य अनेक पहलुओं के साथ ही साहित्य तथा कला रचना पर भी पड़ा और साहित्य तथा कला जगत में प्रचलित भाववादी मान्यताओं के स्थान पर वस्तुवादी विचारों को मान्यता प्रदान कर जीवन के यथार्थ अंकन पर बल दिया गया। एक सिद्धान्त रूप में साहित्य जगत में यथार्थवाद का उदय पश्चिमी देशों में वहाँ बढ़ रही पूँजीवादी असंगतियों के विकराल रूप धारण करने पर प्रचलित क्लासिकल तथा रोमांटिक साहित्य सिद्धान्तों की प्रतिक्रिया स्वरूप हुआ था। अतः यथार्थवाद के अन्तर्गत साहित्य जगत में वर्ण्य विषय के रूप में प्रचलित आदर्शवादी तथा भाववादी मान्यताओं के विपरीत मनुष्य के सहज एवं स्वाभाविक विकास तथा उच्चवर्गीय चरित्रों की अपेक्षा सामान्य जन-जीवन के गहिरे एवं निकृष्ट पक्षों को तो स्थान मिला ही, साहित्य रचना के लिये स्वीकृत मान्यताओं के विरोध में भाषा, शिल्प तथा प्रस्तुति माध्यम सम्बन्धी नवीन प्रतिमान भी स्थापित किये गये, जिन्होंने युग जीवन से निकट का सम्बन्ध स्थापित करते हुए चित्रण की स्वाभाविकता पर विशेष ध्यान दिया। अतः प्रस्तुत प्रबन्ध में जन नाटकों के सन्दर्भ में यथार्थवादी जीवन-सन्दर्भों की खोज का प्रश्न सामने आता है तो उससे हमारा तात्पर्य नाटकों में प्रयुक्त ऐसे जीवन-सन्दर्भों की खोज से ही रहा है जिनमें विषय की दृष्टि से यथार्थवादी मान्यताओं का पालन करते हुए महान की अपेक्षा सामान्य, सुख की अपेक्षा स्थूल, मृत की अपेक्षा वर्तमान तथा आदर्श की अपेक्षा जीवन के यथार्थ को तो महत्व दिया ही गया हो, प्रस्तुति

माध्यमों अर्थात् भाषा प्रयोग तथा रंग-संयोजन की दृष्टि से भी वह रूढ़ नाट्यादर्शों की अपेक्षा युग यथार्थ से मेल खाता हुआ अर्थात् युग जीवन को प्रस्तुत करने में सर्वथा समर्थ, सहज तथा स्वाभाविक हो ।

और जहाँ तक हिन्दी नाटकों में इन यथार्थवादी जीवन-सन्दर्भों के ग्रहण अथवा समावेश का प्रश्न है तो हिन्दी नाटक प्रारम्भ से ही इस दिशा में सचेष्ट दिखाई देता है । यद्यपि एक सिद्धान्त अथवा वाद के रूप में हिन्दी नाट्य साहित्य में यथार्थवाद को प्रतिष्ठा तो प्रसादोत्तरकाल में पाश्चात्य से आयातित एक विचारधारा के रूप में ही मिली, जहाँ नाटककार ने प्रगतिवादी तथा समाज-वादी विचारों के आलोक में प्रसाद की सांस्कृतिक एवं ऐतिहासिक नाट्यधारा को जीवन की असामयिक समस्याओं को सुलझाने के लिये व्यर्थ एवं अव्यावहारिक बान्कर सामाजिक नाटकों की रचना पर जोर दिया । किन्तु जीवन-सन्दर्भों के ग्रहण की दृष्टि से इसकी दर्शन हमें इससे लगभग चार-पाँच दशक पूर्व मारतेन्दु युग से ही होने लगते हैं । मारतेन्दुयुग का सम्पूर्ण नाट्य साहित्य इसका प्रत्यक्ष प्रमाण है जहाँ नाटककारों ने अपने नवीन विचारों के आलोक में समाजोद्धार की भावना से प्रेरित होकर युग-यथार्थ से जनसामान्य को अवगत कराने तथा उनमें जन-जागरण की भावना भरने के उद्देश्य से ऐतिहासिक-पौराणिक तथा प्रेमप्रधान कथानकों की अपेक्षा युगीन सामाजिक एवं राजनैतिक समस्याओं तथा चरित्रों को अपने मुख्य प्रतिपाद्य के रूप में स्वीकार कर नाटकों के एक नवीन रूप का प्रणयन तो किया ही साथ ही नाटक को जनसामान्य तक अपने मनोभावों को ले जाने का एक शक्तिशाली माध्यम स्वीकार कर भाषा, शिल्प तथा रंगमंच की दृष्टि से भी उसमें अनेक नवीन प्रयोग किये, जो अपनी स्वाभाविकता तथा सहजता के कारण मारतेन्दुयुगीन नाटकों को हिन्दी साहित्य में यथार्थवादी नाटकों के प्रणेता के रूप में प्रतिष्ठित कर देते हैं । किन्तु यहाँ पर ही यह द्रष्टव्य है कि उनके इस कार्य के पीछे किसी बाह्य सिद्धान्त की अपेक्षा उनके युग की सुधारवादी प्रेरणा ही क्रियाशील थी अतः उनके नाटकों में युगयथार्थ का चित्रण करते हुए आदर्श की फलक स्वतंत्र ही दिखायी देती है । साथ ही नाट्यरचना की दृष्टि से भी वह भारतीय नाट्यादर्शों एवं रंगकूटियों के अधिक समीप रहे हैं अतः उन्हें यथार्थवादी नाटकों की कसौटी पर पूर्णतः कसा तो नहीं जा सकता, फिर भी इतना सत्य

है कि समाज सुधार के जंग स्वरूप भारत में बढ़ते साम्राज्यवादी एवं सामन्तवादी शोषण के विरुद्ध भारतीय जनता को उद्बुद्ध करने के उद्देश्य से इन भारतेन्दुयुगीन नाटककारों ने नाटक के मूलभूत जंगों विषय, भाषा तथा रंग-संयोजन में नवीन परिवर्तन उपस्थित कर नाट्य-रचना सम्बन्धी जो नवीन प्रतिमान स्थापित किये, उनमें निहित नाटककार की युग यथार्थ को प्रस्तुत करने की सहज एवं स्वाभाविक दृष्टि को लक्ष्य कर उन्हें हिन्दी नाटकों में यथार्थवादी जीवन-सन्दर्भों के समावेश का प्रारम्भिक चरण मानना अनुचित न होगा। जो लगभग सन् १९३० तक अपने इसी आदर्शोन्मुख रूप में नाट्य साहित्य को प्रभावित करता रहा। यद्यपि भारतेन्दु की मृत्यु के पश्चात् आर्यसमाज की आदर्शवादी नैतिक मान्यताओं तथा प्रसाद की सांस्कृतिक पुनरुत्थानवादी चेतना के कारण उनकी इस यथार्थवादी नाट्यपरम्परा को कुछ ठेस लगी और नाट्य विषय के रूप में स्क्वोर फिर से ऐतिहासिक, पौराणिक सन्दर्भों को महत्त्व मिला। किन्तु प्रसादोच्चकाल में आयातित प्रगतिवादी समाजवादी चेतना ने भारतेन्दु प्रवर्तित यथार्थवादी नाट्यधारा- जो भारतेन्दु के पश्चात् द्विवेदी तथा प्रसाद युग तक कतिपय सामाजिक नाटकों अथवा प्रहसनों के रूप में अपनी सच्चा बनाये हुये थी - को पुनः साहित्य की एक महत्त्वपूर्ण धारा के रूप में स्वीकार कर उसे एक सिद्धान्त रूप में प्रतिष्ठित किया गया। प्रसादोच्चकाल में रचित लक्ष्मीनारायण मिश्र कृत 'सन्यासी', 'सिन्दूर की होली', 'राजास का मन्दिर', 'मुक्ति का रहस्य', 'राजयोग', उपेन्द्रनाथ अक्ष कृत 'छठा बेटा', 'मँवर', 'कैद और उड़ान', 'स्वर्ग की फलक', 'अलग-अलग रास्ते', 'सैठ गोविन्ददास कृत 'प्रकाश', 'महत्त्व किसे?' 'गरीबी या अमीरी' उदयशंकर मट्ट कृत 'कमला', पृथ्वीनाथ शर्मा कृत 'साथ', 'दुविधा' इत्यादि नाटकों में हम जीवन के इन यथार्थवादी सन्दर्भों की फलक सहज ही देख सकते हैं। जहाँ उन्होंने नाट्य-विषय के रूप में देश में व्याप्त सामाजिक समस्याओं यथा नारी स्वातन्त्र्य, विधवा-विवाह, दहेजप्रथा, स्त्री शिक्षा, असन्तुलित दाम्पत्य तथा वैवाहिक असंगति, घुसखोरी, सामाजिक प्रष्टाचार आदि युगीन प्रश्नों की बुद्धि के बालोक में एक तर्कसम्मत एवं विवेकपूर्ण आधार तो दिया ही साथ ही उनके प्रस्तुतीकरण के लिये भाषा तथा शिल्प के क्षेत्र में भी यथासम्भव यथार्थवादी सिद्धान्तों का पालन किया है। तत्कालीन नाटकों में प्रयुक्त भाषा का नित्यप्रति जीवन में प्रयोग बाने वाला व्यावहारिक रूप तथा नाटकों की यथार्थ दृश्य सज्जा

को ध्यान में रखकर नाटकों का तीन अंकीय विमान हिन्दी नाटकों पर पड़े पाश्चात्य यथार्थवादी नाट्य-शिल्प का ही प्रभाव है। किन्तु प्रसादोत्तरकाल में यथार्थवाद को नाटक के एक सिद्धान्त रूप में स्वीकार किये जाने पर भी इस युग के अधिकांश नाटककार अपने भारतीय संस्कारों के कारण इसका सिद्धान्ततः पालन नहीं कर सके हैं। सैठ गोविन्ददास तथा लक्ष्मीनारायण मिश्र के नाटकों में इसका प्रमाण सहज ही देखा जा सकता है। इनमें सैठ गोविन्ददास के नाटक तो पूर्णतः गाँधीवादी आदर्शों से प्रभावित हैं, मिश्र जी जिन्होंने पश्चिम के यथार्थवादी नाटकों अथवा नाट्य-सिद्धान्तों से प्रभावित होकर प्रेम और विवाह जैसी व्यक्ति की निजी समस्याओं को बुद्धिवाद के आलोक में देखने तथा समझने का प्रयास किया है वह भी अपने भारतीय संस्कारों के कारण उन समस्याओं का कोई बुद्धिवादी एवं तर्कसम्मत समाधान प्रस्तुत नहीं कर सके हैं। उनका प्रत्येक पात्र जीवन के यथार्थ को वहन करते हुए भी भावुकता एवं रोमांस से प्रभावित है वरन् कहीं-कहीं तो वह पश्चिमो भावुकता एवं भारतीय आदर्शवाद के चक्कर में इस बुरी तरह उलझ गये हैं कि वह अपने चरित्र को कोई निश्चित स्वरूप ही नहीं दे पाये हैं अतः कहीं-कहीं तो वह एकदम अस्वाभाविक से प्रतीत होने लगे हैं। 'सिन्दूर की होली' की चन्द्रकला, 'राजास का मन्दिर' की ललिता 'मुक्ति का रहस्य' की वाशादेवी तथा 'सन्यासी' की मालती उनके कुछ ऐसे ही द्विविधापूर्ण नारी चरित्र हैं जो एक ओर तो भारतीय आदर्शों की दुहाई देते हैं तथा दूसरी ओर भावनाओं में बहकर उचित अनुचित का ध्यान भी नहीं रखते। इसकी अतिरिक्त जहाँ मिश्र जी ने बुद्धिवाद के आलोक में समस्याओं के कतिपय बुद्धिवादी एवं तर्कसम्मत समाधान देने का प्रयास किया है वहाँ भी या तो पश्चिम के प्रभाव के कारण वह अपनी जन्मभूमि से ही दूर हट गये हैं या फिर अपने भारतीय संस्कारों के कारण अन्ततः आदर्शों की ओर झुकते दिसाई देते हैं। यद्यपि अरुण के सामाजिक नाटकों, जहाँ उन्होंने समस्याओं को सीधे अपने परिवेश से ग्रहणकर उन्हें यथासम्भव अपने युग के अनुरूप यथार्थ रूप में प्रस्तुत किया है, द्वारा इन यथार्थवादी नाटकों में पुनः एक गति आयी, किन्तु समस्याओं के प्रस्तुतीकरण तथा उनके मंचन की सुविधा की दृष्टि से इस समय जो महत्व स्कांक्रियों को मिला वह अनेकों अर्थात् पूर्ण नाटकों को न मिल सका। और इस प्रकार कुछ समय के लिये नाट्य-काल में नाटकों की अपेक्षा

स्कांक्रियों का ही प्राधान्य हो गया। यद्यपि विषय सीमा के कारण इनका विस्तृत विवेचन तो प्रस्तुत प्रबन्ध में नहीं किया जा सका है किन्तु इतना सत्य है कि इन स्कांक्रियों ने अपने सुगठित रूप तथा तीक्ष्ण यथार्थ दृष्टि द्वारा नाटककारों के सदा नाट्य-रचना का जो नवीन रूप प्रस्तुत किया, हिन्दी नाटकों में यथार्थवादी जीवन-सन्दर्भों के ग्रहण की दृष्टि से उनका महत्वपूर्ण स्थान है। वरन् ध्यान से देखा जाये तो हिन्दी नाट्य जगत में यथार्थवाद की एक सिद्धान्त रूप में प्रतिष्ठा मिश्र की अपेक्षा भुवनेश्वर बैस यथार्थ जीवी स्कांकीकारों द्वारा ही होती दिखाई देती है। कारण, इन्होंने अपने स्कांक्रियों में समस्या को जिस ढंग से उठाया है अथवा प्रस्तुत किया है उसमें न तो कोई आदर्श गाढ़े जाता है और न भावनाओं का अविरल प्रवाह। वरन् पात्र जीवन की यथार्थ स्थिति में सहज ढंग से रहकर समस्या से ही झुकता रहता है। साथ ही यहाँ स्कांकीकार किसी उद्देश्य को लेकर नहीं कला है अतः वह समस्या के किसी समाधान के लिये तत्पर भी नहीं दिखाई देता है। उसके सामने केवल समस्या होती है जिसे वह अपने छोटे से रूप में, बिना विशेष उपक्रम के पाठकों, दर्शकों के सामने व्यक्त कर देना चाहता है। इसका प्रभाव धीरे-धीरे नाटकों पर भी पड़ा और नाटक जो अभी तक आदर्श का दामन फँड़े हुए था, सहसा यथार्थ के घराबू पर उतर आया। फलतः नाटक में सामाजिक समस्याओं के साथ व्यक्ति चित्रण की तो महत्व मिला उसके चित्रण के लिये मनोविज्ञान का भी विशेष रूप से सहारा लिया गया। स्वातन्त्र्योत्तर नाटकों और वह भी सातवें दशक के आसपास लिखे गये नाटकों में, जहाँ नाटककार ने मोहम्मद की स्थिति में युगीन विसंगतियों से झुकते, उनमें घुटते एवं टूटते, मूल्यच्युत तथा दिशाहारा मनुष्य की विघटित मनःस्थिति को अपने नाटकों के प्रतिपाद रूप में स्वीकार किया है, जीवन-सन्दर्भों के इसी यथार्थवादी रूप के दर्शन होते हैं। यद्यपि स्वतन्त्रता के स्वर्णिम प्रभात में अपने सपनों को साकार होते देख इस युग के कुछ नाटककारों ने मविष्य का एक उज्ज्वल चित्र भी अपने नाटकों में खींचा है किन्तु इसी समय देश में बढ़ते पूँजीवाद के कारण नाटककारों का परिचय युग के एक ऐसे संघर्षपूर्ण एवं विषम यथार्थ से हो रहा था जहाँ चारों ओर अव्यवस्था, अन्याय एवं शोषण का साम्राज्य था तथा जिसे अपनी विकारलता से सम्पूर्ण समाज को प्रभावित भी कर रहा था। अतः परिस्थितियों के उच्चोच्च बटिल रूप धारण करने पर धीरे-धीरे जीवन के

यही युगीन-सन्दर्भ नाटक के मुख्य प्रतिपाद्य के रूप में स्वीकृत हुए और नाटक आदर्शों को छोड़कर पूर्णतः यथार्थ के ठोस घरातल पर उतर आया। जीवन के इन युगीन-सन्दर्भों के ग्रहण की दृष्टि से इस युग के सर्वश्रेष्ठ यथार्थवादी नाटकों में मोहन राकेश कृत 'आधे-अधूरे' डा० लाल कृत 'माझा कैकटसे', 'रातरानी', रेवती सरन शर्मा कृत 'चिराग की लो' विनोद रस्तोगी कृत 'आजादी के बाद', विष्णु प्रभाकर कृत 'डॉक्टर' विपिन अग्रवाल कृत 'तीन अपाहिब' लक्ष्मीकान्त वर्मा कृत 'अपना-अपना बूता' नरेश मेहता कृत 'सण्डित यात्राएँ' कृष्ण किशोर श्रीवास्तव कृत 'बीव की दरारें' अश्व कृत 'अन्धी गली' तथा ज्ञानदेव अग्निहोत्री कृत 'शुतुरमुर्ग' आदि कतिपय उल्लेखनीय नाटक हैं जिसमें उन्होंने देश-विमान, शरणार्थी समस्या, सामाजिक एवं राजनैतिक प्रभुत्वाचार, बेकारी, बेरोजगारी, जमींदारी उन्मूलन, श्रम और पूँजी का संबंध, राष्ट्रीय एकता एवं नवनिर्माण, नारी जागरण, विदेशी आक्रमण, असन्तुलित दाम्पत्यजीवन तथा पारिवारिक विघटन आदि युगीन समस्याओं को स्वर देकर युग का एक जीवन्त यथार्थ प्रस्तुत किया है, किन्तु शिल्प की दृष्टि से इस समय कुछ नये नाटककारों का ध्यान नाट्य रचना के लिये स्वीकृत अन्य रचना प्रकारों की ओर भी गया और उन्होंने युग यथार्थ को उसके समूचे अन्तर्भाव के साथ प्रस्तुत करने के लिये यथार्थ जीवन-सन्दर्भों अथवा चरित्रों के साथ ही प्रतीकों एवं सहज शिल्प तथा लोक नाट्यशैलियों जैसे यथार्थवादी तत्वों का भी सहारा लिया। इन सामाजिक नाटकों के साथ ही इस समय यथार्थवादी जीवन-सन्दर्भों के ग्रहण की दृष्टि से नाटकों के एक नये रूप का भी प्रणयन हुआ और वह था युग यथार्थ के चित्रण के लिये इतिहास अथवा मिथकों का उपयोग। मोहन राकेश कृत 'आषाढ़ का एक दिन', जगदीश चन्द्र माथुर कृत 'कोणार्क' तथा धर्मवीर मारती कृत 'अन्धायुग' इस वर्ग के कुछ उल्लेखनीय नाटक हैं। यद्यपि इनका आधार तो इतिहास ही रहा है किन्तु इतिहास के माध्यम से उन्होंने पूँजीवादी समाज की जितनी अस्पृश्य, आन्तरिक तथा अन्तर्द्वन्द्व पूर्ण समस्याओं का कलात्मक स्पर्श कराया है, हिन्दी नाटकों में यथार्थवादी जीवन-सन्दर्भों के ग्रहण की दृष्टि से उनका महत्वपूर्ण स्थान है। और यही कारण है कि प्रस्तुत प्रबन्ध में इन ऐतिहासिक नाटकों को यथार्थवादी नाटकों के समकक्ष स्थान मिल सका है। हाँ यह बकर है कि इतिहास, मिथकों तथा प्रतीकों को अपनाने के कारण वे एक पढ़े-लिखे अभिजात्य वर्ग तक ही सीमित

रहते हैं। उनकी अमूर्तता और प्रतीकात्मकता दुर्बोध होने के कारण सम्प्रेषणीयता के अभाव में जनसामान्य से वह गहरी सम्पर्क स्थापित नहीं कर सकी है जो तत्कालीन यथार्थवादी नाटकों में दिखायी देती है, फिर भी इनका महत्त्व अविस्मरणीय है।

इस प्रकार यह तो था यथार्थवादी जीवन-संदर्भों के ग्रहण की दृष्टि से हिन्दी नाटकों का विषयगत विश्लेषण और जहाँ तक इनके भाषा-प्रयोग तथा रंगसंयोजन का सम्बन्ध है तो इन दोनों दृष्टियों से भी हिन्दी के अधिकांश नाटककार अपने नाटकों में यथार्थवादी सिद्धान्तों की ओर ही बढ़ते दिखायी देते हैं। भाषा प्रयोग में साहित्यिक, अलंकृत एवं पद्यप्रधान भाषा की अपेक्षा दैनिक जीवन में प्रयोग की जाने वाली व्यावहारिक गद्य भाषा का उपयोग तथा पात्रों की मनःस्थिति के अनुरूप उसे सहज एवं स्वाभाविक रूप में प्रस्तुत करना वस्तुतः उन पर पड़े यथार्थवादी विचारों का ही प्रभाव है। वस्तुतः आधुनिक काल तक आते-आते भाषा का वह स्वरूप जो परम्परित ब्रज अथवा अवधी के रूप में या तो किसी विषय से सम्बद्ध हो गया था अथवा एक सीमागत परिदृश्य को प्रस्तुत करने में रुढ़ हो चुका था, उसे त्यागकर आधुनिक काल के यथार्थवादी नाटककारों का सबसे बड़ा प्रयत्न भाषा को समय के साथ जीड़ने का था। और इस प्रयास में नाटककारों ने जीवनगत अनुभवों, समकालीन परिवेश और आम आदमी की जरूरतों में भाषा और शब्दों को तलाशने की कोशिश की, इसी लिये इन नाटकों में भाषा और शब्द छोटी से छोटी जरूरत को पूरा करने में समर्थ हो सके हैं। भाषा सम्बन्धी यह परिवर्तित दृष्टि जहाँ एक ओर इन नाटककारों की पौराणिक और ऐतिहासिक विषयों से सम्बद्ध नाटकों की तत्सम प्रधान भाषा से मुक्त करती है वहीं दूसरी ओर अपनी तात्किकता एवं व्यंग्यात्मकता के कारण जीवन की नग्न से नग्न यथार्थ स्थितियों को व्यक्त करने में भी समर्थ होती है। स्वातन्त्र्योत्तरकाल के अनेक नाटककारों में भाषा के इस प्रयोग को सहज ही देखा जा सकता है।

भाषा प्रयोग की भाँति रंग-संयोजन में भी हिन्दी के अधिकांश नाटककार कथ्य की सहज तथा प्रभावशाली अभिव्यक्ति के लिये यथार्थवादी सिद्धान्तों का पालन करते दिखाई देते हैं। हिन्दी नाटक के प्रारम्भ में ही पारसी रंगमंचों की आकर्षक एवं अत्यन्तपूर्ण प्रदर्शन पद्धति की प्रतिक्रिया में जन्मे भारतीय-मुगलीन आडम्बरहीन सहज तथा सादे रंगमंचों में नाटककार की इस यथार्थवादी रुझान को सहज ही

देखा जा सकता है, जो प्रसादोत्तरकालीन सामाजिक नाटकों तथा पृथ्वी थियेटर एवं भारतीय जन नाट्य संघों की रंगमंचीय उपलब्धियों से गुजरते हुए स्वातन्त्र्योत्तर युग में नाटक तथा रंगमंच की एक महत्वपूर्ण उपलब्धि के रूप में स्वीकृत हुई। फलतः रंगमंच पर नाटक की यथार्थ प्रस्तुति के लिये दृश्यसज्जा अथवा मंच सज्जा के रूप में यथार्थवादी रंगमंच के एक दृश्यबन्धीय सिद्धान्त का पालन तो किया ही गया, साथ ही उसे कथ्य के अनुरूप सहज तथा स्वामाजिक अभिव्यक्ति प्रदान करने के लिये चरित्रों की भाषा, वैशम्यता तथा क्रियाव्यापार सम्बन्धी सहजता पर भी ध्यान दिया गया। यद्यपि इसी समय यथार्थवाद की सीमितताओं से परिचित होकर कुछ नाटक-कार प्रकाश योजना, चित्रों, स्लाइडों, ध्वनि प्रभाव आदि प्रतीकात्मक दृश्य माध्यमों के उपयोग से यथार्थवादी सिद्धान्तों का अतिक्रमण करते भी दिखाई देते हैं किन्तु उससे नाटक के कथ्य अथवा रंगसंयोजन में किसी प्रकार का अवरोध उपस्थित नहीं हुआ है। वरन् ध्यान से देखा जाय तो इन माध्यमों के कारण हिन्दी नाटक पूर्व की अपेक्षा अधिक स्वामाजिक तथा सम्प्रेषणीय बन पड़ा है तथा उसने अपने इन रंगमंचीय प्रयोगों द्वारा नाटक को यथार्थवादी रंगमंच के एक आयाामी रूप से निकालकर बहुआयाामी रूप भी प्रदान किया है, जो आज के जटिल भाव-बोध को प्रस्तुत करने के लिये एक सशक्त माध्यम के रूप में स्वीकृत हो रहा है। किन्तु इसका एक प्रभाव जो सामने आ रहा है वह यह कि विषय की दृष्टि से नाटक जनसामान्य से जुड़े होने पर भी एक बुद्धिजीवी वर्ग तक ही सीमित होकर रह गया है तथा देश का बहुसंख्यक वर्ग, जिसका कि सम्बन्ध नाटक में उठायी गयी समस्याओं से है, इससे लाभान्वित नहीं हो पा रहा है। जबकि युग की निरन्तर जटिल होती हुई परिस्थितियों को देखते हुए आज यह आवश्यक प्रतीत होने लगा है कि नाटक को समाज-सुधार के एक शक्तिशाली माध्यम के रूप में जनसामान्य के अधिकाधिक निकट लाया जाय। हिन्दी नाट्य जगत में स्वीकृत नुक्कड़ नाटकों का प्रयोग वस्तुतः नाटककारों द्वारा युग की इस आवश्यकतापूर्ति में ही उठाया गया एक कदम है, जिसके द्वारा उन्होंने नाटक को जनता से सीधे जोड़कर अपनी सीधी सरल तथा व्यंग्यपूर्ण भाषा में समाज की समस्याओं की आलोचना कर- उसने अपेक्षित परिवर्तन लाने का प्रयास किया है। यद्यपि इनका प्रयोग अभी बहुत कम है, किन्तु नाटकों के इस जनोन्मुख रूप के प्रति नाटककार का मुकाबल इस बात का परिचायक

है कि हिन्दी नाटक और नाटककार अनेक कलात्मक प्रयोगों के बावजूद अपने युग-यथार्थ अथवा यथार्थवादी जीवन-सन्दर्भों से जुड़ने के लिये सचेष्ट है।

इस प्रकार हम देखते हैं कि यद्यपि यथार्थवाद हिन्दी नाट्य-लेखन की मूल प्रवृत्ति रही है और नाटककारों के हिन्दी नाटक के प्रारम्भ से ही अपने नाटकों की रचना युग यथार्थ से जुड़कर प्रस्तुत करने का प्रयत्न किया है किन्तु एक दृष्टिकोण अथवा सिद्धान्त के स्तर पर हिन्दी नाटक पाश्चात्य यथार्थवाद का अनुकरण स्वातन्त्र्योत्तर युग में ही कर सका है जहाँ नाटककार ने पूँजीवाद की देन युग के सर्वहारा शोषित, पीड़ित तथा असहाय वर्ग से अपना निकट का सम्बन्ध स्थापित कर... नाट्य विषय के रूप में युग-यथार्थ से अपना अभिन्न सम्बन्ध तो स्थापित किया ही है, साथ ही समस्या का प्रस्तुतीकरण भी इस सहज ढंग से किया है कि उसमें उठायी गयी समस्याएँ व्यक्ति की निजी समस्या होने पर भी सम्पूर्ण समाज को अपने में समाहित कर लेती है। इससे अतिरिक्त नाटककार ने उन समस्याओं के चित्रण में अपनी परम्परागत समाधान अथवा उपदेश की नीति का परित्याग कर अपने व्यंग्य, आक्रोश तथा वेदना द्वारा उनके यथावत् चित्रण पर ही जोर दिया है, जो अपनी सूक्ष्म फकड़ द्वारा निष्पक्ष रूप से पाठक के अन्तर्मन को उद्देलित कर देती है। किन्तु इससे पूर्व यथार्थवाद का जो रूप दिखायी देता है उसमें नाट्य विषय के रूप में समस्या तो पाश्चात्य यथार्थवादी नाटकों की भाँति उनके युग की ही रही है किन्तु उनके प्रस्तुतीकरण में भारतीय संस्कारों के कारण आदर्श का एक फनीना आवरण सर्वत्र ही दिखायी देता है। साथ ही नाट्य रचना की दृष्टि से भी वह भारतीय नाट्यादर्शों अथवा नाट्य रुढ़ियों के अधिक समीप रहे हैं अतः युग-यथार्थ से प्रेरित होते हुए भी दोनों के स्वरूप में पर्याप्त भिन्नता आ गयी है। किन्तु इसका मूल कारण भी नाटककार का अपना समकालीन यथार्थ ही था जिसने नाटककार को युगानुरूप आदर्शों की ओर प्रेरित होने के लिये विवश किया। इनमें सर्वप्रमुख कारण तो यही था कि पश्चिमी देशों में जहाँ यथार्थवाद का बन्म आदर्शवाद तथा स्वच्छन्दता की प्रतिक्रिया में एक साहित्यिक आन्दोलन के रूप में हुआ था वहीं हिन्दी नाटकों में यथार्थवाद का प्रवेश किसी आन्दोलन की अपेक्षा युग की एक मौलिक आवश्यकता के रूप में हुआ था अतः इसमें जो महत्व विषयों के प्रतिपादन पर दिया गया वह सिद्धान्तों पर नहीं। दूसरा कारण यह था कि पाश्चात्य

देशों में यथार्थवाद का जन्म जहाँ पूँजीवादी असंगतियों से उत्पन्न जीवन की संघर्षशील परिस्थितियों में हुआ था वहीं हिन्दी नाटकों में यथार्थवाद का उदय साम्राज्यवाद तथा सामन्तवाद के शोषणकारी वातावरण में हुआ था। अतः विषय की दृष्टि से तो दोनों में भिन्नता है ही, एक में पूँजीवादी असंगतियों से उत्पन्न जीवन की वैयक्तिक समस्याओं का चित्रण है तो दूसरे में साम्राज्यवादी शोषण से उत्पन्न युग की स्थूल सामाजिक समस्याओं का, उनके प्रस्तुतीकरण में भी दोनों में पर्याप्त भिन्नता है। पाश्चात्य साहित्य में जहाँ युग-यथार्थ का चित्रण करते हुए साहित्यकार एक स्वतन्त्र देश का नागरिक होने के कारण अपनी सम्पूर्ण घृणा, आक्रोश अथवा क्रोध को व्यक्त करने के लिए पूर्णतः स्वतन्त्र था वहीं हिन्दी नाटकों में भारतीयों की पराधीनता के कारण वह अपनी वैचारिक जागरूकता का उस सशक्त एवं स्वतन्त्र ढंग से उपयोग नहीं कर पाया है। इसके अतिरिक्त युग-यथार्थ को प्रस्तुत करने के लिये पाश्चात्य साहित्यकारों ने भाषा के जिस गम्भीर, सक्षम एवं समर्थ गद्य रूप का उपयोग किया था, हिन्दी गद्य का प्रारम्भिक काल होने के कारण हिन्दी नाटकों में भाषागत वह क्षमता भी न आ पायी थी जो युग के सम्पूर्ण दर्द अथवा तिलमिलाहट को उसके सम्पूर्ण अन्तर्बहिर्भूत के साथ उद्घाटित कर सके। किन्तु जैसे-जैसे भाषा युग-जीवन से जुटकर अधिक मजबूत रूप में सामने आती गयी नाटक में वर्णित यथार्थ भी अधिक सशक्त रूप में सामने आता गया। इसके साथ ही पाश्चात्य यथार्थवादी साहित्य में जहाँ समस्या ही प्रमुख होती थी वहीं हिन्दी के अधिकंश नाटकों में युगीन आवश्यकताओं को ध्यान में रखते हुए उपदेशात्मकता अथवा आदर्शात्मकता का भाव भी लक्षित होता है। किन्तु मात्र इस आधार पर ही हिन्दी नाटकों में प्रयुक्त जीवन-सन्दर्भों की यथार्थवादिता को नकारा नहीं जा सकता। वरन् सत्य तो यह है कि स्मान सुवार की भावना से प्रेरित होकर मारतेन्दुयुगीन नाटककारों ने ऐतिहासिक, पौराणिक चरित्र की अपेक्षा युग की जिज्वलन्त समस्याओं को अपने नाट्य-साहित्य में स्थान दिया था, उनके सन्दर्भ से यह आवश्यक हो जाता है कि मारतेन्दु युगीन नाटकों को हिन्दी नाट्य-काल में यथार्थवादी नाटकों का प्रेरणास्रोत स्वीकार किया जाये। और जहाँ तक उनके नाटकों में आगत समस्याओं के आदर्शीकरण का सवाल है तो उसके लिये यह कहा जा सकता है कि नाट्य-रचना के पीछे वह स्मान सुवार के जिस

महत् उद्देश्य अथवा जिम्मेदारी को लेकर चले थे तथा उनकी रचना समाज के जिस अंशिचित, अर्द्धशिचित अथवा विवेकहीन वर्ग विशेष को ध्यान में रखकर की थी उसे किसी बात को स्पष्ट रूप से समझाने के लिये उनके नाटकों में उपदेशात्मकता तथा आदर्शों का होना सर्वथा स्वाभाविक ही था। जो प्रसादोत्तरकाल तक किसी रूप में किसी रूप में सर्वत्र ही दिखायी देती है।

अतः अन्त में निष्कर्षतः यही कहा जा सकता है कि यद्यपि आज नाटककारों ने यथार्थवाद को पश्चिम से आयातित एक सिद्धान्त रूप में स्वीकार किया है, किन्तु जीवन-सन्दर्भों के चित्रण में वह युगीन आवश्यकताओं अथवा युग की पुकार को कहीं नहीं धुले हैं। अतः उन्होंने अपने नाटकों में यथार्थवादी जीवन सन्दर्भों का उपयोग भी पाश्चात्य नाटकों की अपेक्षा भारतीय परिस्थितियों एवं आवश्यकताओं के अनुरूप ही किया है। जो यथार्थवाद की मूलभूत विशेषता, युग-यथार्थ के प्रति नाटककार की सूक्ष्म समझ एवं तीक्ष्ण दृष्टि को देखते हुए सर्वथा उचित ही प्रतीत होता है, क्योंकि युग-सन्दर्भों के परिवर्तन के साथ यथार्थ के स्वरूप फलतः साहित्य के स्वरूप में परिवर्तन आना स्वाभाविक है। साथ ही किसी सिद्धान्त की सार्थकता भी तभी होती है जब उसे अपनी परिस्थितियों में ढालकर प्रस्तुत किया जाय। और वास्तव में युग यथार्थ के प्रति नाटककारों की इस समझ दृष्टि का ही परिणाम है कि नाट्य-रचना सम्बन्धी विविध दिशाओं में प्रवृत्त होने पर भी आज जीवन-सन्दर्भों के ग्रहण की दृष्टि से नाटककार यथार्थवाद की ओर ही आकृष्ट है तथा सम्पूर्ण हिन्दी नाट्य-साहित्य उसी विचारधारा से प्रेरित एवं प्रभावित है। हाँ समय के अनुरूप उसके प्रस्तुतीकरण की विधियाँ बहर बढ गयी हैं। किन्तु यहाँ पर ही यह भी दृष्टव्य है कि विषय वस्तु की यथार्थोन्मुखता के बावजूद जन-रंगमंचों के अभाव तथा नाटकों की कलात्मक दुर्बलता के कारण आज हिन्दी नाटक एक वर्ग विशेष के सांस्कृतिक अहं एवं मनोरंजन की तुष्टि में ही संलग्न है और देश का बहुसंख्यक वर्ग इससे लाभान्वित नहीं हो पा रहा है। किन्तु यदि हम चाहते हैं कि नाटक सही अर्थों में यथार्थवादी बन सके अथवा युग-जीवन से जुड़ सके तथा देश के बहुसंख्यक समाज की समस्याएँ नाटकों में अपना समाधान पा सकें तो नाटक की यथार्थोन्मुख के साथ जनोन्मुख भी बनाना होगा, जिसका दायित्व नाट्य विषय के साथ ही उनके रंगसंयोजन पर भी है। अतः यथार्थवादी

जीवन-सन्दर्भों के ग्रहण की दृष्टि से यह अति आवश्यक है कि नाटक को बोधगम्य बनाकर रंगमंच के माध्यम से एक व्यापक आबादी वाले हिस्से से जोड़ा जाये ।
 नुक्कड़ नाटकों का प्रयोग इस दिशा में एक सफल प्रयास है । यद्यपि इन्हें अभी पूर्ण सफलता नहीं मिली है किन्तु इनके प्रति नाटककारों की बढ़ती दायित्व-वेत्ता ने आज अन्ततः यह सिद्ध कर दिया है कि जीवन-सन्दर्भों के ग्रहण की दृष्टि से हिन्दी नाटक यथार्थवाद की ओर अग्रसर है ।

परिशिष्ट

सहायक ग्रन्थ-सूची

हिन्दी नाटक -

- १- अंगूर की बेंटी - गोविन्द बल्लभ पन्त, गंगा पुस्तक माला कार्यालय, लखनऊ १९३७ ।
- २- बन्धा कुर्वा - लक्ष्मीनारायण लाल, भारती मण्डार, लीडर प्रेस, प्रयाग, प्रथम संस्करण, संवत् २०१२ वि० ।
- ३- बन्धा युग - धर्मवीर भारती, किताबमहल इलाहाबाद, प्रथम संस्करण, सन् १९५५ ई० ।
- ४- बन्धी गली - उपेन्द्रनाथ अशक, नीलाम प्रकाशन, इलाहाबाद, प्रथम संस्करण १९५६ ।
- ५- बजातशत्रु - जयशंकरप्रसाद, भारती मण्डार लीडर प्रेस, इलाहाबाद, सत्ताईसवाँ संस्करण सन् १९७३ ई० ।
- ६- अपनी धरती - रेवती सरन शर्मा, नेशनल पब्लिशिंग हाउस, दिल्ली, सन् १९६३ ई० ।
- ७- बात्मजयी - कुँवरनारायण, भारतीय ज्ञानपीठ, प्रकाशन, सन् १९६५ ।
- ८- बादमी का बहर - लक्ष्मीकान्त वर्मा, भारतीय ज्ञानपीठ काशी, प्रथम संस्करण सन् १९६३ ई० ।
- ९- बादिमार्ग - उपेन्द्रनाथ अशक, साहित्यकार संसद प्रयाग, प्रथमावृत्ति, संवत् २००७ वि० ।
- १०- बाघीराव - लक्ष्मीनारायण मिश्र, हिन्दी प्रचारक पुस्तकालय, वाराणसी सन् १९६२ ।
- ११- बाघे बघूरे - मोहन राकेश, राधाकृष्ण प्रकाशन, दिल्ली, सन् १९६६ ।
- १२- बानोरी मजिस्ट्रेट - सुदर्शन, इंडियन प्रेस इलाहाबाद, द्वितीय आवृत्ति सन् १९२६ ।
- १३- बाबाद का एक दिन - मोहन राकेश, राजपाल एण्ड सन्स, सन् १९५८ ।
- १४- बाहुति - लालचन्द्र बिस्मिल, पृथ्वी थियेटर्स प्रकाशन बम्बई, द्वितीय आवृत्ति सन् १९५३ ।
- १५- उदरप्रियदर्शी - बल्लभ, कार प्रकाशन, दिल्ली, सन् १९६७ ।

- १६- उलट फेर - जी० पी० श्रीवास्तव, हिन्दी पुस्तक एजेन्सी, ज्ञानाणी, बनारस, चौथा संस्करण संवत् १९५२ वि० ।
- १७- उर्वशी - रामधारी सिंह दिनकर, उदयाचल, पटना, सन् १९६१ ।
- १८- एक कंठ विषपायी - दुष्यन्त कुमार, लोकभारती प्रकाशन, इलाहाबाद सन् १९६३ ।
- १९- एक घुंटा - जयशंकर प्रसाद, भारती मंदार, लीडर प्रेस इलाहाबाद, सातवाँ संस्करण सन् १९७० ।
- २०- कलंकी - डॉ० लक्ष्मीनारायण ठाल, नेशनल पब्लिशिंग हाउस दिल्ली, प्रथम संस्करण सन् १९६६ ।
- २१- कल्पवृक्षा -- लक्ष्म बहादुर मल्ल, सा विलास प्रेस, बांकीपुर, सन् १९८३ ।
- २२- कलिकौतुक रूपक - प्रतापनारायण मिश्र, भारतीय प्रेस काशी, सन् १९८५ ।
- २३- कमला - उदयशंकर भट्ट, सूर्य ब्रह्म, गनपत रोड, लाहौर, प्रथम संस्करण, सन् १९३६ ।
- २४- कामना - जयशंकर प्रसाद, भारती मंदार, लीडर प्रेस इलाहाबाद, चतुर्थ संस्करण ।
- २५- कारवाँ तथा अन्य स्कांकी - मुनेश्वर, लोकभारती प्रकाशन, इलाहाबाद, सन् १९७१ ।
- २६- किसान - शील, संस्कार प्रकाशन, कानपुर, प्रथम संस्करण सन् १९५७ ।
- २७- कौणार्क - जादीश चन्द्र माथुर, भारती मंदार, लीडर प्रेस, इलाहाबाद, प्रथम संस्करण, संवत् २००८ वि० ।
- २८- केस और उद्गान - उपेन्द्रनाथ 'बस्कर' नीलाम प्रकाशन, इलाहाबाद, सन् १९५० ।
- २९- खण्डित यात्रार्थ - नरेश मेहता, हिन्दी ग्रन्थ रत्नाकर प्राइवेट लिमिटेड, बम्बई, प्रथम संस्करण सन् १९६२ ।
- ३०- खिलौने की सोच - वृन्दावनलाल वर्मा, मयूर प्रकाशन, फाँसी, प्रथम संस्करण ।
- ३१- गरीबी या बनीरी - सेठ गोविन्ददास, हिन्दुस्तानी एकेडेमी, इलाहाबाद, सन् १९७७ ।

- ३२- ग्राम पाठशाला और निकृष्ट नौकरी काशिराम खत्री - भारत जीवन प्रेस, काशी सन् १८६३ ।
- ३३- गढ़बहमाला - जी० पी० श्रीवास्तव, प्रकाशन अप्राप्य, सन् १९१२ ।
- ३४- घाटियाँ गुंजती हैं - डॉ० शिवप्रसाद सिंह, भारतीय ज्ञानपीठ काशी, प्रथम संस्करण सन् १९६३ ।
- ३५- चन्द्रगुप्त, जयशंकर प्रसाद, भारती मंदार, लीडर प्रेस, इलाहाबाद, बाईसवां संस्करण, सन् १९७४ ।
- ३६- चिराम की लौ - रैवती सरन शर्मा, नेशनल पब्लिशिंग हाउस दिल्ली, प्रथम संस्करण सन् १९६२ ।
- ३७- चुंकी की उम्मेदवारी - बदरीनाथ मट्ट, राममूषण पुस्तक मंदार, बल्का बस्ती, जागरा, तीसरा संस्करण सन् १९३८ ।
- ३८- छाया - हरिकृष्ण प्रेमी, बात्माराम एण्ड सन्स, कश्मीरी गेट दिल्ली, तीसरा संस्करण सन् १९५२ ।
- ३९- जनमेजय का नागयज्ञ - जयशंकर प्रसाद, भारतीमंदार लीडर प्रेस, इलाहाबाद, नवौं संस्करण संवत् २०२६ वि० ।
- ४०- त्याग या ग्रहण - सैलानोविन्ददास, राय साहब रामदयाल कारवाल, इलाहाबाद, सन् १९४३ ।
- ४१- तीन अपाहिण - विपिन अग्रवाल, यक्षमाल प्रकाशन, इलाहाबाद, प्रथम संस्करण सन् १९६६ ।
- ४२- तीन दिन तीन घर -- शील, लोकभारती प्रकाशन, इलाहाबाद, प्रथम संस्करण सन् १९६९ ।
- ४३- तीन युग - विमला रेना, किताब महल, इलाहाबाद, सन् १९५८ ।
- ४४- दर्पण - लक्ष्मीनारायण लाल, राजपाल एण्ड सन्स, दिल्ली, प्रथम संस्करण ।
- ४५- दीपदान - डॉ० रामकुमार वर्मा, भारती मंदार प्रयाग, सन् १९५८ ।
- ४६- दीवार - पृथ्वीराज कपूर, पृथ्वी थियेटर्स बम्बई, सन् १९५२ ।
- ४७- दुःसिनीबाला - राधाकृष्णदास हरिप्रकाश यन्त्रालय बनारस, चतुर्थ संस्करण संवत् १९५५ वि० ।
- ४८- दुम्कार बादमी - जी० पी० श्रीवास्तव, हिन्दी पुस्तक एजेंसी हडसिन रोड, कलकत्ता, चौथा संस्करण, सन् १९३६ ।

- ४६- देशी कुत्ता विलायती बोल - राधाकान्त लाल काशी नागरी प्रचारिणी सभा, काशी ।
- ५०- धीरे-धीरे - वृन्दावनलाल वर्मा, गंगा पुस्तक माला कार्यालय, लखनऊ, द्वितीय संस्करण, सं० २००८ वि० ।
- ५१- ध्रुवस्वामिनी - जयशंकर प्रसाद, भारती मंदार, लीडर प्रेस, इलाहाबाद, तैत्तिरीय संस्करण संवत् २०२७ वि० ।
- ५२- न्याय की रात - चन्द्रगुप्त विद्यालंकार, राजपाल एण्ड सन्स कश्मीरी गेट दिल्ली, तीसरा संस्करण सन् १९६८ ।
- ५३- नया रूप - पृथ्वीनाथ शर्मा, आत्माराम एण्ड सन्स दिल्ली, सन् १९६२ ।
- ५४- नया समाज - उदयशंकर मट्ट, मसिबीवी प्रकाशन, नई दिल्ली, सन् १९५५ ।
- ५५- नष्ट हाथ - विनोद रस्तोगी, आत्माराम एण्ड सन्स दिल्ली, सन् १९५८ ।
- ५६- नाट्य संभव - किशोरीलाल गोस्वामी, १९०४ ई० ।
- ५७- नींव की दरारें - कृष्ण किशोर श्रीवास्तव, रामनारायण लाल बेनी प्रसाद, इलाहाबाद ।
- ५८- नेफा की एक शाम - ज्ञानदेव बर्गिनहोत्री, राष्ट्रभाषा प्रकाशन, दिल्ली ६, प्रथम संस्करण सन् १९६४ ।
- ५९- नेत्रौन्मीलन - श्याम बिहारी शुक्लदेव बिहारी मिश्र, साहित्य संवर्धनी समिति कलकत्ता, प्रथम संस्करण संवत् १९७१ वि० ।
- ६०- नोक फौक - जी० पी० श्रीवास्तव, हिन्दी पुस्तक एजेन्सी, ज्ञानवाणी बनारस, छठा संस्करण, सन् १९५१ ।
- ६१- डॉक्टर - विष्णु प्रभाकर, राजपाल एण्ड सन्स दिल्ली, प्रथम संस्करण, सन् १९५८ ।
- ६२- पठान - लालचन्द बिस्मिल, नेशनल पब्लिशिंग हाउस, दिल्ली, प्रथम संस्करण, सन् १९७१ ।
- ६३- पहला राजा - जदीश चन्द्र माथुर, राधाकृष्णप्रकाशन, दिल्ली, सन् १९६६ ।
- ६४- प्रकाश - सेठ गोविन्ददास, महाकोशल साहित्य मन्दिर, जबलपुर, दूसरा संस्करण सन् १९६२ वि० ।
- ६५- पाकिस्तान - सेठ गोविन्ददास, किताब महल, प्रयाग, सन् १९४६ ।

- ६६- पीले हाथ - वृन्दावनलाल वर्मा, मयूर प्रकाशन, फाँसी, प्रथम संस्करण, सन् १९४८ ।
- ६७- प्रेम की वेदी - प्रेमचन्द, हंस प्रकाशन, इलाहाबाद ।
- ६८- प्रेम या पाप - सैठ गोविन्ददास, रामदयाल अग्रवाल, प्रयाग, सन् १९४६ ।
- ६९- पेत्रे - उपेन्द्रनाथ बश्क, नीलाम प्रकाशन, प्रयाग, सन् १९५३ ।
- ७०- बन्धन - हरिकृष्ण प्रेमी, हिन्दी भवन, इलाहाबाद, पाँचवाँ, संस्करण, सन् १९५६ ।
- ७१- बाल्य विवाह नाटक - पंडित देवदत्त शर्मा, चिन्तामणि यन्त्रालय, फर्रुखाबाद, चतुर्थ संस्करण, सन् १८९७ ।
- ७२- बिना दीवारों के घर - मन्मथ मंडारी, ककार प्रकाशन, ग्राहो लिमिटेड दिल्ली, द्वितीय संस्करण १९७५ ।
- ७३- बूढ़े मुँह मुहाँसि - राधाचरण गौस्वामी, भारत जीवन यन्त्रालय काशी, प्रथम संस्करण, संवत् १९४४ वि० ।
- ७४- मट्ट नाटकावली - बालकृष्ण मट्ट तथा वनंजय मट्ट 'सरल', नागरी प्रचारिणी सभा, प्रथम संस्करण संवत् २००४ वि० ।
- ७५- भारत भारत - सद्गुरु बहादुर मल्ल, सद्गुरु बिलास प्रेस, बाँकीपुर, प्रथम संस्करण सन् १८८५ ।
- ७६- भारत सौभाग्य, बम्बिकादत्त व्यास, प्रकाशन तथा संस्करण अप्राप्य ।
- ७७- भारत सौभाग्य - उपाध्याय करीनारायण शर्मा चौधरी 'प्रेमधन' बानन्द कादम्बिनी, मिर्जापुर, सन् १८८६ ।
- ७८- भारतेन्दु ग्रन्थावली भाग १ : भारतेन्दु हरिश्चन्द्र
संपा० ज्ञानरत्नास, नागरी प्रचारिणी सभा काशी, प्रथम संस्करण, संवत् २००७ वि० ।
- ७९- मूलचूक - जी० पी० श्रीवास्तव, वी० पी० सिन्हा, गौँडा, सन् १९८८ ।
- ८०- मंगल सूत्र - वृन्दावन लाल वर्मा, मयूर प्रकाशन, फाँसी, प्रथम संस्करण सन् १९५३ ।
- ८१- महत्व कित्ने ? - सैठ गोविन्ददास, साहित्य भवन लिमिटेड, प्रयाग, सन् १९४७ ।

- ८२- मादा कैबटस - लक्ष्मीनारायण लाल, राजकमल प्रकाशन, दिल्ली,
प्रथम संस्करण सन् १९५६ ।
- ८३- मिस अमेरिकन - बदरीनाथ मट्ट, इंडियन प्रेस, प्रयाग १९२६ ।
- ८४- मुक्ति का रहस्य - लक्ष्मीनारायण मिश्र, हिन्दी प्रचारक पुस्तकालय,
वाराणसी, द्वितीय संस्करण ।
- ८५- रक्त कमल - डॉ० लक्ष्मी नारायण लाल, राजकमल प्रकाशन, दिल्ली,
चतुर्थ संस्करण १९७४ ।
- ८६- रणधीर प्रेममोहिनी - श्री निवासदास, हिन्दी पुस्तक रबेन्सी, कलकत्ता,
सन् १९७६ वि० ।
- ८७- रक्षाबन्धन - हरिकृष्ण प्रेमी, हिन्दी भवन, इलाहाबाद, चौबीसवाँ
संस्करण, सन् १९५६ ।
- ८८- रातरानी - डॉ० लक्ष्मी नारायण लाल, नेशनल पब्लिशिंग हाऊस,
दिल्ली, प्रथम संस्करण सन् १९७६ ।
- ८९- राजयोग - लक्ष्मीनारायण मिश्र, भारती मंदार, ठीठर प्रेस, इलाहाबाद,
प्रथम संस्करण ।
- ९०- राधास का मन्दिर - लक्ष्मीनारायण मिश्र, साहित्य भवन, डिमिटेड, प्रयाग,
प्रथम संस्करण ।
- ९१- रुपया तुम्हे सा गया - भगवतीचरण वर्मा, मोतीलाल बनारसीदास,
पटना सन् १९५५ ।
- ९२- रेशमी टाई - रामकुमार वर्मा, ठीठर प्रेस, प्रयाग, संवत् १९६८ वि० ।
- ९३- लबड बोँबो,- बी० पी० श्रीवास्तव, गंगापुस्तक माला, लखनऊ,
तृतीयावृत्ति, संवत् १९६९ वि० ।
- ९४- लहरी के राजहंस - मोहन राकेश, राजकमल प्रकाशन, दिल्ली, नौवाँ
संस्करण सन् १९७३ ।
- ९५- बतन की बाबर - ज्ञानदेव अग्निहोत्री, च उमेश प्रकाशन, दिल्ली, प्रथम
संस्करण सन् १९६६ ।
- ९६- विवाहिता विधाय - निहूला, सेमराब श्रीकृष्णदास, बम्बई,
संवत् १९७१ शक ।
- ९७- विद्रोहिणी जम्बा - उदयशंकर मट्ट, आत्माराम रण्ड सन्स, दिल्ली,
द्वितीय संस्करण सन् १९६४ ।

- ६८- विवाह विज्ञापन - बदरीनाथ मट्ट, गंगा पुस्तक माला कार्यालय, लखनऊ, संवत् १९८४ वि० ।
- ६९- विवाह विडम्बन नाटक - तोताराम, भारत बन्धु प्रेस, द्वितीय संस्करण, सन् १९०० ।
- १००- विशाल - जयशंकर प्रसाद, भारती मंडार, लीडर प्रेस, इलाहाबाद, पंचम संस्करण, संवत् २००४ वि० ।
- १०१- विधायन - ॐ हरिकृष्ण प्रेमी, आत्माराम एण्ड सन्स, दिल्ली, पंचम संस्करण, सन् १९५८ ।
- १०२- वेन चरित्र - बदरीनाथ मट्ट, रामप्रसाद एण्ड ब्रदर्स, आगरा, प्रथम संस्करण, सन् १९७६ विक्रम ।
- १०३- शमशाद सौख्य - केशवराम मट्ट, बिहार बन्धुपाठशाला, बाँकीपुर, सन् १८८० ।
- १०४- श्रुतमुर्ग - ज्ञानदेव अग्निहोत्री, ज्ञानपीठ प्रकाशन, सन् १९६८ ।
- १०५- स्कन्दगुप्त - जयशंकर प्रसाद, भारती मंडार, लीडर प्रेस, इलाहाबाद, संवत् १९८५ वि० ।
- १०६- स्वप्न भंग - हरिकृष्ण प्रेमी, आत्माराम एण्ड सन्स, दिल्ली, तीसरा संस्करण, सन् १९५१ ।
- १०७- स्वर्ग की फलक - उपेन्द्रनाथ अशक, मोतीलाल बनारसीदास, हिन्दी संस्कृत पुस्तक विक्रेता, लाहौर, तृतीय संस्करण, सन् १९३६ ।
- १०८- संग्राम - प्रेमचन्द, हिन्दी पुस्तक एवेन्सी, कलकत्ता, सन् १९७९ ।
- १०९- सज्जाद सम्बुल - केशवराम मट्ट, एन्कौन्ट्रल बुक डिपो, दरीबाक्का, दिल्ली, प्रथम संस्करण ।
- ११०- सन्यासी - लक्ष्मीनारायण मिश्र, साहित्य भवन लिमिटेड, इलाहाबाद प्रथम संस्करण ।
- १११- संयोगिता स्वयंवर - ठाठा श्रीनिवासदास, प्रकाशन, संस्करण अप्राप्य ।

- ११२ - सन्तोष कहाँ ? - सेठ गोविन्ददास, कल्याण साहित्य मन्दिर, प्रयाग, प्रथम संस्करण संवत् २००२ वि० ।
- ११३- समान - घनानन्द बहुगुणा, गंगा पुस्तकमाला कार्यालय, लखनऊ, प्रथमावृत्ति, सन् १९३० ।
- ११४- साध -- पृथ्वीनाथ शर्मा, हिन्दी भवन, लाहौर, सन् १९४४ ई० ।
- ११५- सिन्दूर की होली - लक्ष्मी नारायण मिश्र, भारती मंडार, रामघाट बनारस सिटी, प्रथम संस्करण, संवत् १९६९ वि० ।
- ११६- सुहाग बिन्दी - गोविन्दबल्लभ पन्त, गंगा पुस्तक माला, लखनऊ, संवत् २००६ वि० ।
- ११७- सुबह के घण्टे - नरेश मेहता, नीलाम प्रकाशन, प्रयाग, संवत् २०९३ ।
- ११८- सूर्यमुख -- लक्ष्मी नारायण ठाकुर, नेशनल पब्लिशिंग हाउस, दिल्ली, सन् १९६८ ।
- ११९- सेवापथ -- सेठ गोविन्ददास, हिन्दी भवन, प्रयाग, सन् १९५० ।
- १२०- हवा का रुख -- शक्ति, लोक भारती प्रकाशन, झांझाबाद, प्रथम संस्करण, सन् १९६२ ।
- १२१- हिंसा या अहिंसा - सेठ गोविन्ददास, बीसम्बा विद्याभवन, वाराणसी, द्वितीय संस्करण, संवत् २०२७ वि० ।

बालोचनात्मक ग्रन्थ

हिन्दी -

- १- अपने नाटकों के दायरे में मोहन राकेश- तिलकराजशर्मा, आर्य बुक डिपो, दिल्ली, प्रथम संस्करण सन् १९७६ ।
- २- आन का भारत -- रक्नीपाम दत्त, अनु० आनन्दस्वरूप वर्मा, दि मैकमिलन कम्पनी, दिल्ली, प्रथम संस्करण, सन् १९७७ ।
- ३- आधुनिक हिन्दी काव्य में यथार्थवाद - डॉ० परशुराम शुक्ल, ग्रन्थम रामबाग, कानपुर, सन् १९६६ ई० ।
- ४- आधुनिक हिन्दी साहित्य - प्रो० लक्ष्मीसागर वाष्णीय, विश्वविद्यालय प्रकाशन, प्रयाग, प्रथम संस्करण, सन् १९४९ ई० ।
- ५- आधुनिक सामाजिक आन्दोलन और आधुनिक हिन्दी साहित्य -- कृष्ण बिहारी मिश्र, आर्य बुक डिपो, नई दिल्ली, प्रथम संस्करण १९७२ ।
- ६- आधुनिक साहित्य -- नन्द बल्लारे बाबुपेयी, भारती मंडार, लीडर प्रेस, इलाहाबाद, तृतीय संस्करण २०९८ वि० ।
- ७- आधुनिक हिन्दी गद्य शैली का विकास - डॉ० श्याम वर्मा, ग्रन्थम, रामबाग कानपुर, प्रथम संस्करण जनवरी १९७९ ।
- ८- आधुनिक हिन्दी नाटक - डॉ० नरेन्द्र, साहित्यरत्न मन्दार, आगरा, तृतीय संस्करण, सन् २००७ वि० ।
- ९- आधुनिक हिन्दी नाटक एवं मासिक और संवादीय संरचना- गोविन्द चातक, तत्ताशिला प्रकाशन, नई दिल्ली, प्रथम संस्करण १९८२ ।
- १०- आधुनिक हिन्दी नाटक और रंगमंच - संपा० नेमिचन्द्र केन दि मैकमिलन कम्पनी आफ इंडिया, प्रथम संस्करण १९७८ ।
- ११- आधुनिक हिन्दी नाटक और रंगमंच - डॉ० लक्ष्मीनारायणलाल साहित्य मवन (प्रा०) लिमिटेड इलाहाबाद, प्रथम संस्करण १९७३ ।
- १२- आधुनिक हिन्दी साहित्य का इतिहास- डॉ० बच्चन सिंह, लोकभारती प्रकाशन इलाहाबाद, प्रथम संस्करण १९७८ ।
- १३- काव्य के रूप - गुलाबराय, प्रतीमा प्रकाशन, दिल्ली, द्वितीय संस्करण, सन् १९५० ।

- १४- कला क्या है - तोल्सतोय, रूपान्तरकार- इन्दुकान्त शुक्ल, हिन्दी प्रचारक पुस्तकालय बनारस, प्रथम जन संस्करण १९५५ ।
- १५- कला दर्शन -- श्वी रानी गुट्ट, साहनी प्रकाशन, दिल्ली १९५६ ई० ।
- १६- कांग्रेस का इतिहास (खण्ड १) - पट्टाभि सीता रामैया, अनु० हरिभाऊ उपाध्याय, सस्ता साहित्य मण्डल दिल्ली, शाखा लखनऊ सन् १९३५ ।
- १७- काव्य और कला तथा अन्य निबन्ध - जयशंकर प्रसाद, भारती मंडार लीडर प्रेस प्रयाग, संवत् १९६६ वि० ।
- १८- गंध तरंगिणी - प्रेमचन्द्र, प्रकाशन, संस्करण अप्राप्य ।
- १९- दर्शन साहित्य और आलोचना - लेखक बेलिन्स्की आदि अनुवादक नरोत्तम नागर, पीपुल्स पब्लिकेशन हाउस, नई दिल्ली, १९५८ ई० ।
- २०- नाटक - भारतेन्दु हरिश्चन्द्र, सम्पा० दामोदर स्वरूप गुप्त विश्वविद्यालय, परीक्षा-बुक डिपो, प्रयाग, प्रथम संस्करण, सन् १९४९ ई० ।
- २१- नाटक और यथार्थवाद - कमलिनी मेहता, नागरी प्रचारिणी सभा, प्रथम संस्करण ।
- २२- नाटककार कादीशचन्द्र माथुर - गोविन्द चातक, राधाकृष्ण प्रकाशन, दिल्ली सन् १९७३ ।
- २३- नाटककार अशक - कादीशचन्द्र माथुर, नीलाम प्रकाशन गृह इलाहाबाद प्रथम संस्करण १९५४ ।
- २४- नाट्यकला मीमांसा - छे गोविन्ददास, संस्करण १९३५ ।
- २५- नाट्यशास्त्र - भरतमुनि, बालम्बा संस्कृत सीरीज बनारस ।
- २६- नाट्यशास्त्र - महावीर प्रसाद द्विवेदी, इंडियन प्रेस लिमिटेड, प्रयाग, चतुर्थ संस्करण १९२६ ।
- २७- प्रसाद -- नाट्य और रंग शिल्प, गोविन्द चातक आत्माराम एण्ड सन्स, दिल्ली, प्रथम संस्करण १९७० ।
- २८- प्रसाद युगीन हिन्दी नाटक - मगवती प्रसाद शुक्ल, मध्य प्रदेश हिन्दी ग्रन्थ अकादमी भोपाल, प्रथम संस्करण १९७९ ।

- २६- प्रसाद के नाटकों का शास्त्रीय अध्ययन - डॉ० जान्नाथ प्रसाद शर्मा,
सरस्वती मन्दिर, बनारस, प्रथम संस्करण, सं० २०० वि० ।
- ३०- प्रेमघन सर्वस्व -- बदरीनारायण चौधरी 'प्रेमघन', हिन्दी साहित्य
सम्मेलन प्रयाग २००७ ।
- ३१- पृथ्वीराज कपूर अभिनन्दन ग्रन्थ - देवदत्त शास्त्री, किसलय मंच, इलाहाबाद,
प्रथम संस्करण १९६३ ।
- ३२- बीसवीं शताब्दी का हिन्दी रंगमंच -- शशिप्रभा अत्री, चिन्ता प्रकाशन
फिलानी, प्रथम संस्करण १९८१ ।
- ३३- भारत का वृहत् इतिहास (तृतीय भाग) मजुमदार चौधरी, दत्त
अनु० योगेन्द्र मिश्र, मैकमिलन एण्ड कम्पनी लिमिटेड, कलकत्ता, बम्बई,
मद्रास, लन्दन, द्वितीय संस्करण १९७१ ।
- ३४- भारत का सामाजिक सांस्कृतिक और आर्थिक इतिहास -- चौपड़ा, पुरी,
दास, दि मैकमिलन कम्पनी आफ इंडिया लिमिटेड, दिल्ली, बम्बई,
कलकत्ता, मद्रास, प्रथम हिन्दी संस्करण १९७५ ।
- ३५- भारत में शिक्षा - श्रीधरनाथ मुसवी, आर्य बुक डिपो बड़ौदा, प्रथम
संस्करण १९६० ।
- ३६- भारतेन्दु की विचारधारा, लक्ष्मीसागर बाण्णैय, शक्ति कार्यालय,
दारागंज, प्रयाग, प्रथम संस्करण १९४८ ।
- ३७- भारतेन्दु - डॉ० रामकिलास शर्मा, युग मन्दिर, उन्नाव, प्रथम संस्करण ।
- ३८- भारतेन्दु युग का नाट्य साहित्य और रंगमंच, बाबुबेव नन्दन प्रसाद,
भारती मकान पटना १९७३ ।
- ३९- भारतेन्दु हरिश्चन्द्र - बाबू ब्रजलदास, हिन्दुस्तानी स्कैन्नी यू० पी०
सन् १९३५ ।
- ४०- भारतेन्दु हरिश्चन्द्र - लक्ष्मी सागर बाण्णैय, साहित्य मकान, प्राइवेट
लिमिटेड, इलाहाबाद, तृतीय संस्करण १९६५ ।
- ४१- भारतीय राष्ट्रवाद के विकास की हिन्दी साहित्य में अभिव्यक्ति -
डॉ० सुषमा नारायण, हिन्दी साहित्य संसार दिल्ली, पटना १९६६ ।
- ४२- महावीर प्रसाद द्विवेदी और उनका युग - डॉ० उदयमानु सिंह, लखनऊ
विश्वविद्यालय, लखनऊ २००८ विक्रम ।

- ४३- महावीर प्रसाद द्विवेदी और हिन्दी नवजागरण - डॉ० रामविलास शर्मा, राजकमल प्रकाशन, प्रथम संस्करण ।
- ४४- मूल्य और उपलब्धि -- शम्भूनाथ सिंह, मोतीलाल बनारसीदास, दिल्ली पटना, वाराणसी, प्रथम संस्करण ।
- ४५- मोहन राकेश और उनके नाटक - गिरीश रस्तोगी, लोकभारती प्रकाशन, इलाहाबाद, प्रथम संस्करण १९७६ ।
- ४६- मोहन राकेश की रंग सृष्टि - जगदीश शर्मा, राधाकृष्ण प्रकाशन, दिल्ली, १९७५ ।
- ४७- यथार्थवाद - शिवकुमार मिश्र, दि मैकमिलन कम्पनी आफ इंडिया लिमिटेड, द्वितीय संवर्धित संस्करण १९७८ ।
- ४८- रंगमंच -- बलवन्त गार्गी, राजकमल प्रकाशन, दिल्ली, प्रथम संस्करण १९६८ ।
- ४९- रंगमंच -- सर्वदानन्द, श्रीराम मेहरा एण्ड कम्पनी आगरा, प्रथम संस्करण १९६६ ।
- ५०- रंगमंच और नाटक की भूमिका - लक्ष्मीनारायण लाल, नेशनल पब्लिशिंग हाउस, दिल्ली, प्रथम संस्करण १९६५ ई० ।
- ५१- रंगमंच - कला और दृष्टि -- गोविन्द बक्षत्त तदाशिला प्रकाशन, नई दिल्ली ।
- ५२- राष्ट्रीय आन्दोलन का इतिहास - मन्मथ नाथ गुप्त शिवलाल एण्ड कम्पनी प्राइवेट लिमिटेड, आगरा, द्वितीय संस्करण १९६२ ।
- ५३- विचार और विर्तक - हजारी प्रसाद द्विवेदी, साहित्य भवन लिमिटेड, इलाहाबाद, नवीन संस्करण १९५४ ।
- ५४- संस्कृति और साहित्य, डॉ० राम विलास शर्मा, किताब माल, इलाहाबाद, प्रथम संस्करण १९४९ ।
- ५५- संकलित रचनाएँ (भाग ३) - मार्क्स - एंगेल्स, प्रगति प्रकाशन, मास्को ।
- ५६- समसामयिक हिन्दी नाटकों में चरित्र सृष्टि - जयदेव तेलवा, सामयिक प्रकाशन १९७१ ।
- ५७- स्वातन्त्र्योत्तर हिन्दी नाटक : मोहन राकेश के विशेष सन्दर्भ में -- डॉ० रीता कुमार, विमू प्रकाशन, प्रथम संस्करण १९८० ।

- ५८- साहित्य विन्तन - डॉ० रामकुमार वर्मा, किताब मल्ल, प्राइवेट लिमिटेड, इलाहाबाद, प्रथम संस्करण १९६५ ।
- ५९- साहित्यिक निबन्ध - डॉ० गणपति चन्द्र गुप्त, अशोक प्रकाशन, दिल्ली, तृतीय संस्करण १९६४ ।
- ६०- शिक्षा के सिद्धान्त और आधार- लक्ष्मी नारायण गुप्त एवं डॉ० एस० के० पाल, कैलाश प्रकाशन, इलाहाबाद संशोधित एवं परिवर्धित संस्करण ।
- ६१- हमारी नाट्य परम्परा - श्रीकृष्णदास, राजकमल प्रकाशन, दिल्ली, प्रथम संस्करण १९५६ ई० ।
- ६२- हिन्दी उपन्यास और यथार्थवाद - त्रिवेण सिंह, हिन्दी प्रचारक पुस्तकालय वाराणसी, तृतीय संस्करण से २०१८ वि० ।
- ६३- हिन्दी कहानी में यथार्थवाद - डॉ० नूरजहाँ, अमिनव भारती, इलाहाबाद, प्रथम संस्करण १९७६ ।
- ६४- हिन्दी गद्य के युग निर्माता, डॉ० ज्ञानाथ प्रसाद शर्मा, काशी हिन्दू विश्वविद्यालय, १९५१ ।
- ६५- हिन्दी नाटक - बच्चन सिंह, साहित्य भवन प्राइवेट लिमिटेड इलाहाबाद, प्रथम संस्करण, सन् १९५८ ई० ।
- ६६- हिन्दी नाटक उद्भव और विकास - डॉ० दशरथ ओझा राजपाल एण्ड सन्स, द्वितीय संस्करण ।
- ६७- हिन्दी नाटक और लक्ष्मीनारायण मिश्र - डॉ० बच्चन त्रिपाठी मनु शर्मा, बड़ी मियरी, वाराणसी, प्रथम संस्करण ।
- ६८- हिन्दी नाटक साहित्य का आलोचनात्मक अध्ययन - डॉ० वैदपाल सन्ना, 'विमल', भारत भारती लिमिटेड, दिल्ली, १९५८ ई० ।
- ६९- हिन्दी नाटकों की शिल्पविधि का विकास - डॉ० शान्ति मल्लि नेशनल पब्लिशिंग हाउस, दिल्ली, प्रथम संस्करण १९७१ ।

- ७०- हिन्दी नाटक पर पाश्चात्य प्रभाव - विश्वनाथ मिश्र लोकभारती प्रकाशन
इलाहाबाद, प्रथम संस्करण १९६६ ।
- ७१- हिन्दी स नाट्य साहित्य और रंगमंच की मीमांसा - कुँवर चन्द्र प्रकाश
सिंह, भारती ग्रन्थ मण्डार, दिल्ली १९६५ ।
- ७२- हिन्दी रंगमंच का उद्भव और विकास - डॉ० विश्वनाथ शर्मा,
उषा पब्लिशिंग हाउस जोधपुर, प्रथम संस्करण १९७६ ।
- ७३- हिन्दी समस्या नाटक - मान्धाता जोफा, नेशनल पब्लिशिंग हाउस,
दिल्ली, प्रथम संस्करण १९६८ ई० ।
- ७४- हिन्दी साहित्य (तृतीय खण्ड) - धीरेन्द्र वर्मा, प्रधान सम्पादक,
भारतीय हिन्दी परिषद् प्रयाग, प्रथम संस्करण १९६६ ई० ।
- ७५- हिन्दी साहित्य - हजारी प्रसाद द्विवेदी,
अतरचन्द्र कपूर एण्ड सन्स दिल्ली १९५२ ।
- ७६- हिन्दी साहित्य का इतिहास- रामचन्द्र शुक्ल, नागरी प्रचारिणी सभा,
काशी, आठवाँ संस्करण संवत् २००६ वि० ।
- ७७- हिन्दी साहित्य का बृहत् इतिहास (अष्टम भाग) -- डॉ० विनय मोहन शर्मा
नागरी प्रचारिणी सभा, वाराणसी, प्रथम संस्करण, संवत् २०२६ वि० ।
- ७८- हिन्दी साहित्य कोष - धीरेन्द्र वर्मा (प्रधान सम्पादक)
ज्ञान मंडल लिमिटेड, वाराणसी १, द्वितीय संस्करण संवत् २०२० वि० ।

English

1. A History of English Literature -Cazamian
Revised Edition -
2. Comparative Literature - H. Lavin
Edition 1951
3. Dictionary of World Literature- J.T. Shiply
Philosophical Library - New York. 1943.
4. Encyclopaedia Britanica. Vol. 19
5. Literature and Reality- Howard Fast Peoples
Publication House Bombay 1955.
6. Modern India. Bipan Chandra - N.C.B. R. T.
New Delhi 1971.
7. On Literature- Maxim Gorky, Pragedi
Prakashan - Moscow.
8. On Literature and Art- Marx Engels Progress
Publishers, Moscow 1978.
9. Studies in European Realism - George Lukacs.
Hillway Publishing Company 1950.
10. The Art of the Drama-Millett and Bentley Appleton
Centuary Crofts, New York 1935.

पत्र-पत्रिकाएँ

१ - क्लोचना अंक २६, १९७३, अंक १७, १९५७

अंक ३ अप्रैल १९५२

२- क ख ग : अंक ५ जुलाई १९६४

३- दिनमान २०-२६ अप्रैल १९८० ।

४- नटरंग - अंक ३, २१ ।

५- विशाल भारत - मार्च १९२६ ।

६- हिन्दी प्रदीप - बालकृष्ण मट्ट, जिल्द २२ संख्या ५,

भाग २५, संख्या ६-१२ ।
